

LES GRANDS ARTISTES

INGRES

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Volumes parus :

Alson et la peinture céramique à Athènes à l'époque de Périclès, par CHARLES DUGAS.
Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par HENRI STEIN.
Artistes Préhistoriques (Les), par MORIN-JEAN.
Bellini (Les), par EMILE CAMMAERTS.
Benvenuto Cellini, par HENRI FOCILLON.
Botticelli, par RENÉ SCHNEIDER.
Boucher, par GUSTAVE KAHN.
Bramante et l'architecture italienne au XVIe siècle, par MARCEL REYMOND.
Brunelleschi et l'architecture italienne au XVe siècle, par MARCEL REYMOND.
Callot (Jacques), par ED. BRUWAERTS.
Canaletto (Les deux), par OCTAVE UZANNE.
Carpaccio, par C. et L. ROSENTHAL.
Carpeaux, par LÉON RIOTOR.
Carraches (Les), par ROGER PEYRE.
Chardin, par GASTON SCHÉRER.
Clouet (Les), par ALPHONSE GERMAIN.
Corot, par ET. MOREAU-NÉLATON.
Daumier, par HENRY MARCEL.
David, par CHARLES SAUNIER.
David d'Angers, par M. VALOTAIRE.
Delacroix, par MAURICE TOURNEUX.
Della Robbia (Les), par JEAN DE FOVILLE.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par ED. POTTIER.
Donatello, par ARSÈNE ALEXANDRE.
Douris et les peintres de vases grecs, par EDMOND POTTIER.
Albert Dürer, par A. MARGUILLIER.
Fragonard, par CAMILLE MAUCLAIR.
Fromentin, par PROSPER DORBEC.
Gainsborough, par GABRIEL MOUREY.
Germain Pilon, par CH. TERRASSE.
Giotto, par JEAN ALAZARD.
Jean Goujon, par PAUL VITRY.
Goya, par HENRI GUERLIN.
Gros, par HENRY LEMONNIER.
Franz Hals, par ANDRÉ FONTAINAS.
Hogarth, par FRANÇOIS BENOIT.
Holbein, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Houdon, par LOUIS RÉAU.
Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle, par TRISTAN LECLÈRE.
Ingres, par MOMMÉJA.
Jordaens, par FIERENS-GEVAERT.
La Tour, par MAURICE TOURNEUX.
Le Greco, par CAMILLE MAUCLAIR.
Le Nain (Les), par PAUL JAMOT.
Léonard Limosin et les émailleurs français, par P. LAVEDAN.
Léonard de Vinci, par GABRIEL SÉAILLES.
Claude Lorrain, par RAYMOND BOUYER.
Luini, par PIERRE-GAUTHIEZ.
Lysippe, par MAXIME COLLIGNON.
Mantegna, par ANDRÉ BLUM.
Meissonier, par LÉONCE BÉNÉDITE.
Michel-Ange, par MARCEL REYMOND.
J.-F. Millet, par HENRY MARCEL.
Murillo, par PAUL LAFOND.
André Le Nostre, par J. GUIFFREY.
Peintres chinois (Les), par RAPHAEL PETRUCCI.
Peintres de manuscrits (Les) et la miniature en France, par HENRY MARTIN.
Percier et Fontaine, par MAURICE FOUCHÉ.
Pérugin, par JEAN ALAZARD.
Pinturicchio, par ARNOLD GOFFIN.
Pisanello et les médailleurs italiens, par JEAN DE FOVILLE.
Potter, par EMILE MICHEL.
Poussin, par PAUL DESJARDINS.
Praxitèle, par GEORGES PERROT.
Primitifs allemands (Les), par LOUIS RÉAU.
Primitifs français (Les), par L. DINNIER.
Prud'hon, par ETIENNE BRICON.
Puget, par PHILIPPE AUQUIER.
Raphaël, par EUGÈNE MUNTZ.
Rembrandt, par EMILE VERHAEREN.
Ribera et Zurbaran, par PAUL LAFOND.
Rossetti et les Préraphaélistes anglais, par GABRIEL MOUREY.
Théodore Rousseau, par P. DORBEC.
Rubens, par GUSTAVE GEFFROY.
Ruysdaël, par GEORGES RIAT.
Sodoma (Le), par HENRI HAUVETTE.
Téniers, par ROGER PEYRE.
Tintoret, par G. SOULIER.
Titien, par M. HAMEL.
Van Dyck, par FIERENS-GEVAERT.
Van Eyck (Les), par HENRI HYMANS.
Velasquez, par ELIE FAURE.
Ver Meer de Delft, par J. CHANTAVOINE.
Vigée-Lebrun, par LOUIS HAUTECŒUR.
Watteau, par GABRIEL SÉAILLES.

LES GRANDS ARTISTES

LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

INGRES

PAR

J. MOMMÉJA

CONSERVATEUR DU MUSÉE D'AGEN

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD

HENRI LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON (VIe)

INGRES

Étrange entre toutes a été la destinée de Jean-Auguste-Dominique Ingres, le révolutionnaire en apparence dompté dont les œuvres et les exemples ont continué après lui et, semble-t-il, malgré lui, l'œuvre de rénovation ébauchée près d'un siècle avant. Tant qu'il vécut, il fut un incompris, alors même que les honneurs et la fortune eurent royalement payé les dénûments et les déboires de ses débuts; alors même que ses plus irréconciliables adversaires reconnaissaient en lui tout au moins un des rois de l'Art français. Et longtemps après sa mort la méprise se perpétua. Les chaudes rivalités de jadis ne voulaient pas désarmer, les mêmes fausses compréhensions persistaient dans la louange et dans le blâme, comme aux grands jours où l'indépendant, qu'avaient voulu accaparer les vieux tenants de l'Académisme, déconcertait à la fois les classiques et les romantiques par ses boutades comme par ses œuvres, toutes de combat.

Pour bien comprendre ce maître exceptionnel, il fallait que les romantiques eussent rejoint les classiques dans

la nécropole des écoles mortes, et que le réalisme eût mêlé ses cendres aux leurs. En effet, pendant que les trois partis disparaissaient à leur tour, des jeunes surgissaient qui, indifférents à des querelles où les vanités personnelles tenaient tant de place, reprenaient rationnellement tous les problèmes incomplètement résolus, faisaient prévaloir des modes nouveaux de voir et d'exprimer, et se rencontraient avec Ingres, presque sur tous les points, autant que de libres esprits peuvent se rencontrer. A la fin de sa glorieuse carrière, le vieux maître se trouva avec certains d'entre eux dans une maison amie; or, loin de les foudroyer d'une de ces brutales sorties dont il écrasait toutes les médiocrités qui surgissaient devant ses pas, il n'eut pour eux que des encouragements et des conseils. Le romantique impénitent qui a narré le fait s'en étonne, car le novateur n'était autre que Manet. Comment, en effet, Chesneau aurait-il pu comprendre que le vieux lion flairât sa lignée dans ce jeune maître, lui qui ne comprit pas plus l'art d'Ingres que celui du chef de l'Impressionnisme?

La cause de cette méprise, qui a duré près d'un siècle, se comprend assez. Ingres, d'instinct ou de génie, avait retrempé la peinture à sa véritable source — c'est-à-dire l'observation directe de la nature contrôlée par l'étude des maîtres personnels, représentants exclusifs des traditions nationales, avec élimination absolue de tous ceux dont l'œuvre a été polluée par les décadences et surtout par l'Académisme ; — tous ses concurrents, tous ses adver-

saires s'étaient égarés loin du but Il n'y a pas de révolutionnaire en art, car on ne recrée pas de toutes pièces ce qui existait déjà et parce qu'on ne peut pas supprimer le formidable actif des progrès amassés. On est toujours fils de quelqu'un, les imitateurs subissent leurs pères, les réformateurs les choisissent et, souvent, ils les choisissent mal. Ainsi David qui, pour rajeunir la peinture, s'adressa à la statuaire antique, ne voyant pas la différence radicale qui sépare les deux arts; ainsi Delacroix demandant son inspiration à Rubens et aux Vénitiens; ainsi Courbet marchant sur les traces des Espagnols : Rubens, les Vénitiens et les Espagnols ayant tiré de leur fond tout ce qu'il pouvait donner.

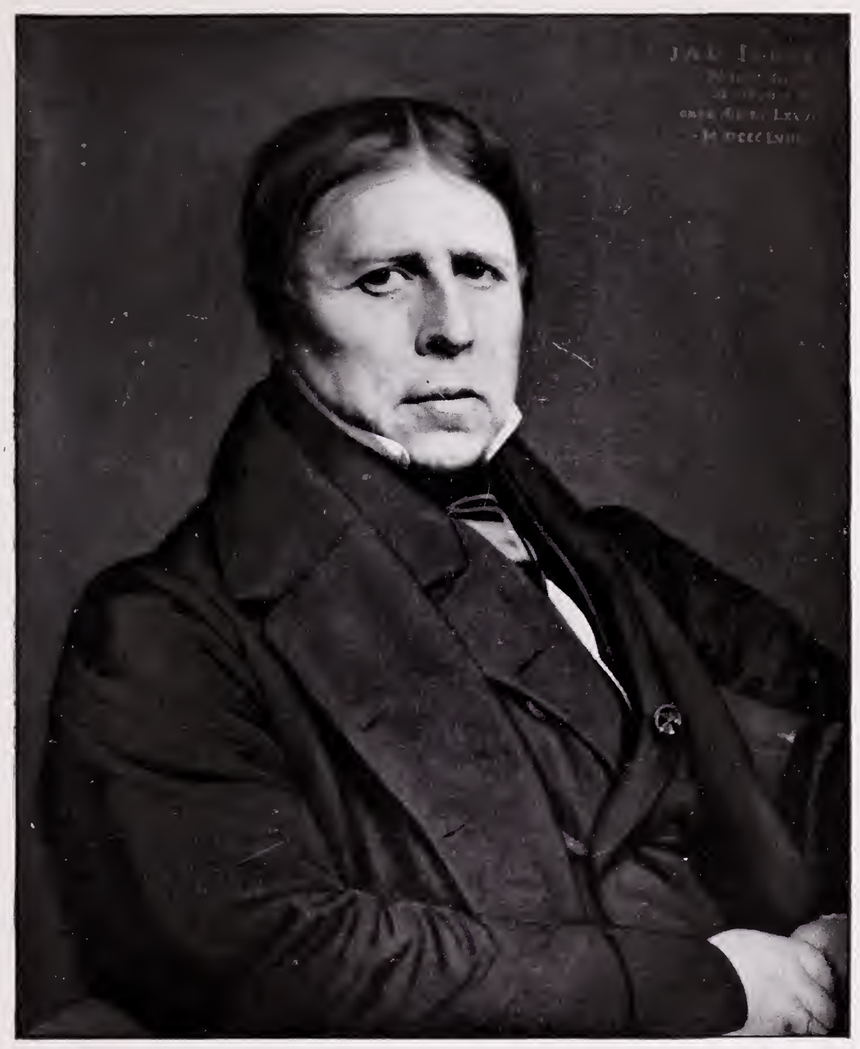
Et ce fut le coup de génie d'Ingres de comprendre l'énormité d'une telle erreur. Ayant rompu pour toujours avec les maîtres coloristes dont David lui avait inspiré l'horreur; sentant bien d'ailleurs que, pour revivre, la peinture devait répudier l'erreur fondamentale de l'école classique, il franchit d'un seul bond tous les décadents véritables et tous ceux qu'il jugeait tels, pour rattacher sa tradition aux primitifs et à tous ceux qui, après ces humbles créateurs, ne furent gâtés par aucun poncif : Raphaël et Titien en Italie, Albert Dürer et Holbein en Allemagne, Van Eyck en Flandre, sans compter la plupart des quatrocentistes, les miniaturistes du moyen âge et même les artistes de l'Extrême-Orient, de l'Inde au Japon. C'était opérer, sans ombre d'ingérence littéraire, la révolution que devait accomplir,

près d'un demi-siècle plus tard, le Préraphaëlisme anglais.

Pour étrangers qu'ils soient entre eux, Ingres et les *Pre-Raphaëlite Brothers*, Holman Hunt, Arthur Hughes, J. E. Millais, Rossetti, sont presque des frères. L'Harmodius français s'est rencontré avec les Tyrannicides anglais pour abattre le même despote : l'Académisme. Or, il fallait que le XIXe siècle achevât son cours tourmenté et fécond, emportant avec lui toutes les querelles d'écoles qui l'avaient rempli de leurs âpres clameurs, pour que les esprits, enfin rassérénés, en vinssent à comprendre toutes ces choses.

I

En règle générale, il semble que, pour se régénérer, l'art doive changer de pays ; toute l'histoire est là pour le prouver. De même, quoique le phénomène apparaisse avec moins de constance et de clarté, il semble que les grands réformateurs naissent de préférence là où ils n'ont pas eu de précurseurs. A ce point de vue, Montauban avait toutes les qualités nécessaires pour donner le jour à Dominique Ingres ; jamais ville plus étrangère aux beaux-arts n'avait été le berceau d'un grand peintre. Mais s'il est vrai que les troubles politiques, l'énergie et l'activité pévreuse des esprits sont l'atmosphère indispensable à la gestation du génie, nulle cité provinciale peut-être n'était filus propre à l'éclosion de ce génie inquiet et sourcilleux



Cliché Alinari.

PORTRAIT DE JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES, A L'AGE DE SOIXANTE-DIX-HUIT ANS, PEINT PAR LUI-MÊME POUR LE MUSÉE DES OFFICES

Cent ans avant sa naissance, alors que les esprits étaient encore nourris des glorieux souvenirs de la lutte homérique soutenue par la ville protestante contre les généraux de Louis XIII, les grands théologiens et les prédicateurs enthousiastes avaient rempli le vieux Montauban des éclats de leur éloquence agressive et guerrière. A côté d'eux avaient surgi des utopistes célèbres : Lapeyrère, l'auteur des *Préadamites*, et Labbadie, dont le mysticisme érotique troubla profondément les consciences, avant de lui valoir la main de la très docte et très mûre demoiselle Schuerman. Après la révocation de l'édit de Nantes, cette ardeur parut se calmer : les plus turbulents émigrèrent; les autres dépensèrent leur activité dans le commerce et l'industrie ; mais le feu couvait sous la cendre et, à la Révolution, il fut prêt à se réveiller. Peu à peu, grâce à des intendants tels que Claude Foucault, des prélats tels que Bertier et Colbert, des magistrats tels que Dadine d'Auteserre et Le Franc de Pompignan, des financiers tels qu'Onésime Bergeret, les goûts artistiques et littéraires prirent racine sur ce sol encore brûlant et s'y développèrent surtout du côté de l'érudition. La plupart des hommes d'étude se tournaient de préférence vers le passé. Le Franc de Pompignan avait été un véritable archéologue. possesseur d'un beau cabinet de médailles et d'antiques. Besombes de Saint-Geniez avait cru retrouver l'art grec sur les sarcophages chrétiens de Cahors ; Cathala Couture écrivait son *Histoire du Quercy*, et Louis-Étienne de Foy, abbé de la Garde-Dieu, sa *Notice des diplômes et*

actes relatifs à l'histoire de France. L'exemple venait de haut et de loin, car, au XVIe siècle, Arnaud Sorbin et Jean Fornier avaient, dans la même ville, jeté les bases de l'histoire de la croisade albigeoise et, au XVIIe siècle, au temps où Pierre Bayle, fréquentant l'Académie protestante, s'y préparait aux monumentales publications de son âge mûr, Dadine d'Auteserre y composait ses admirables *Rerum aquitanicarum libri quinque*, que tant d'érudits ont pillés sans vergogne.

Montauban lui-même, bien que modernisé par les travaux de ses intendants, avait encore un caractère très archaïque et très pittoresque. Auprès du palais épiscopal, dont les grands murs rouges et les quatre tourelles se dressent si fièrement sur le Tarn, on voyait l'église Saint-Jacques, où Simon de Montfort avait ouï la messe et Henri IV le prêche, les tours de Lautier et de Lisier, le vieux logis gothique de Rattier de Belfort, les palais du Sénéchal et du Présidial, les portiques de la place des Couvertes, œuvre excellente de Levesville, enfin le vieux pont ogival à l'une des piles duquel se balançait, au bout d'une chaîne rouillée, la lourde cage de fer où Ingres avait pu voir la piteuse nudité de quelques filles de joie grelottant après les trois immersions réglementaires. Pour faire pendant à ces témoins de l'orageuse liberté de jadis, il ne restait, dans l'élément vivant de la cité déchue, que la pompe municipale des consuls, dont le caractère archaïque devait frapper d'autant plus un artiste que les manifestations en étaient, dès lors, rares et se



Cliché Petito.

PORTRAIT D'INCONNUE, DITE LA BELLE ZELIE
(Musée de Rouen.)

déroulaient dans un décor sobre, noble et coloré. Ingres s'en ressouvint évidemment quand il peignit cette petite page de l'histoire du moyen âge qui s'intitule *Entrée de Charles V à Paris.*

Tel était Montauban à la veille de la Révolution, et l'on ne pourrait rêver un milieu natal ayant des rapports plus intimes avec le maître qui fut à la fois si bourgeoisement timide et si stoïquement convaincu, si débonnaire et si tonitruant, Gascon plus que Français, invinciblement attiré vers l'antiquité classique, mais avec une passion hautement avouée pour le moyen âge ; archéologue s'il n'eût été peintre; naturellement austère de principes, mais toujours hanté néanmoins par les voluptueuses visions particulières aux terres fécondes, aux races brunes et aux climats de feu

II

Le père de celui qu'on surnomma le *Raphaël moderne* ne fut pas même un Giovanni Santi. Les œuvres de Jean-Marie-Joseph Ingres sont d'une infériorité flagrante. Fils d'un maître tailleur toulousain, il avait délaissé la boutique paternelle pour l'Académie royale, où il avait appris à dessiner sous la direction du chevalier Rivalz et à modeler dans l'atelier de François Lucas, tout en prenant quelques notions d'architecture aux cours de Labat de Savignac. Son éducation fut donc celle d'un ouvrier d'art,

d'un *sculpteur sur plâtre*, comme il s'intitulait lui-même dans son contrat de mariage. Malheureusement, il n'avait rien approfondi, et, à la suite d'une discussion, il rompit avec sa famille et fit son tour de France, dont les péripéties le conduisirent à Montauban. Cette ville offrait alors un milieu favorable aux artistes médiocres qui colportaient leur mince talent à travers la province. Joseph Ingres s'y fixa et, ayant assez vite conquis une modeste situation, il y épousa, en août 1777, la fille d'un perruquier, Anne Moulet. Grand amateur du beau sexe, sa vie fut passablement décousue et, vers la fin, tellement scandaleuse que sa femme dut se réfugier chez son beau-père. Rien donc, dans l'auteur de la *Source*, ne rappelle le petit ornemaniste montalbanais, sauf la passion de la musique et une certaine tendance voluptueuse dont on n'a pas assez tenu compte jusqu'ici. Ne soyons pas trop sévères, toutefois, pour Joseph Ingres : à défaut de valeur personnelle, il a eu le mérite de reconnaître la vocation de son fils, de l'élever dans une atmosphère artistique qui dut puissamment contribuer à son développement, de le lancer résolument dans cette voie de l'art qu'il savait pourtant assez par lui-même être souvent une voie douloureuse. Ses talents divers de miniaturiste, sculpteur, architecte, professeur et musicien ne comptent guère : son titre est d'avoir été, dans la meilleure acception du mot, le père de son fils.

D'Anne Moulet, la mère de notre artiste, nous ne savons presque rien, sauf qu'elle fut, toute sa vie, une bonne et



Cliché Neurdein.

PORTRAIT DE Mme RIVIÈRE
(Musée du Louvre.)

honnête femme, aimante et malheureuse, au caractère très droit, mais ombrageux et inflexible. Il est regrettable qu'on n'en sache pas plus long sur elle, car Dominique Ingres lui ressemblait beaucoup, paraît-il, physiquement et moralement; mais M. Lapauze lui-même a échoué presque entièrement dans ses recherches sur la bonne dame.

Le futur grand maître vint au monde le 29 août 1778 et fut, suivant sa propre expression, « élevé dans le crayon rouge ». Son père lui enseignait la musique en même temps que le dessin, et il jouit longtemps de la réputation peu enviable d'être un petit prodige. On a trop souvent raconté peut-être, car la chose est de bien petite importance, ses succès comme violoniste, dans le salon de l'Évêché, devenu aujourd'hui le sanctuaire du *Musée Ingres*; mais on n'a pas dit que, chez lui, le crayon devança le violon lui-même. Or il existe au musée de Montauban un portrait à la sanguine de Jean Moulet — le grand-père de Dominique Ingres — au-dessus duquel est écrit : *Fait par Ingres fils, âgé de 11 ans, le 15 octobre 1791*. C'est une copie dont l'original, dessiné par Joseph Ingres, se trouve dans le salon à côté; et si la main y paraît plus experte, le métier plus libre et plus savant, il est difficile de ne pas lui préférer la copie, qui a plus de vigueur et qu'on sent avoir été plus ressemblante.

Vers les douze ans, l'enfant fut conduit à Toulouse. Mis en premier lieu chez le peintre Vigan, il suivit sous sa direc-

tion les cours de l'Académie Royale, puis passa dans l'atelier de Roques où ses progrès furent rapides. Des succès trop sérieux comme violoniste au théâtre de Toulouse faillirent compromettre son avenir, car sa famille, estimant la musique plus rémunératrice que la peinture, fut sur le point d'entraver sa vocation véritable. Heureusement, le jeune homme tint bon, et, après avoir traversé l'atelier d'un nouveau maître, Joseph Bertrand, — et non pas Briant, comme on l'a écrit par erreur, — put enfin partir pour Paris.

Avant de l'y suivre, disons un mot de Joseph Roques, qui, plus que David peut-être, influa sur la destinée de son élève, non certes par son talent personnel ni par la portée de son enseignement, mais en lui révélant, non seulement Raphaël, mais encore tous les maîtres italiens de la première Renaissance. Ingres passa la meilleure partie de sa vie à se débarrasser de l'enseignement de David et à le combattre, tandis qu'il resta toujours fidèle à l'initiation italienne dont il était redevable à Roques. Celui-ci s'était lié, à Rome, vers 1780, avec Vien et David, mais, tout en adoptant leurs doctrines, il s'était surtout attaché à copier les grands maîtres de la Renaissance, et Ingres a souvent répété que c'est devant ces copies qu'il se convertit à ce qu'il appelait la *religion de Raphaël*. L'influence de Roques sur le futur maître fut donc en réalité très grande et, à un moindre degré, les tendances principales de l'Académie toulousaine, science du dessin et étude minutieuse de l'antiquité, doivent être



Cliché Baschet,

PORTRAIT GROUPE DE LA FAMILLE FORESTIER
(Musée du Louvre.)

notées comme l'ayant prédisposé aux caractéristiques essentielles de son talent. Ingres, racontant dans ses vieux jours son initiation toulousaine, n'affirmait-il pas avec force qu'il était toujours « ce que le petit Ingres était à douze ans » ?

On sait ce qu'était l'atelier de Louis David, en 1796, quand l'élève de Roques eut le bonheur (ce sont ses propres expressions) d'y être admis : un bruyant cénacle de médiocrités turbulentes et enthousiastes, où pouvaient se deviner les tendances caractéristiques des diverses écoles qui devaient s'élever bientôt sur les ruines de celle du maître, encore respecté mais déjà contesté ; deux groupes principaux étaient en présence, dont Ingres s'était exclu volontairement, mais auxquels il emprunta certainement tout ce que leurs doctrines en apparence contradictoires renfermaient de bon. Le premier groupe proclamait que David était inconséquent avec ses propres principes, parce que, pour retremper l'art à sa véritable source, il fallait remonter directement aux Grecs sans s'arrêter aux Romains, même aux Grecs d'avant Phidias, aux Primitifs. Les seconds, se mettant à la remorque de Napoléon, qui affirmait ses sympathies pour les épisodes de l'histoire nationale, allaient, au musée des Petits-Augustins, étudier les monuments du moyen âge et de la Renaissance que Lenoir y avait disposés d'une façon si ridicule et si troubadouresque ; pour eux l'antiquité n'existait pas, il n'y avait que le moyen âge digne d'inspirer le pinceau d'un peintre. Entre ces deux partis, dont les

opinions artistiques étaient la résultante de passions politiques et religieuses, il s'en formait un troisième qui, à petit bruit, prenait l'art lui-même, l'art pur, pour but unique de ses efforts, et se proposait de le ramener à l'observation directe de la nature, répudiant sans vaines déclamations tout le credo académique qui, depuis le XVIIe siècle, avait opprimé l'art, le réduisant à la seule mise en œuvre des canons consacrés, des règles sacro-saintes extraites par quelques cuistres des marbres antiques de la décadence. Le Florentin Bartolini était la principale colonne de ce groupe, avec Granet, Bergeret, Granger ; ceux-là admettaient implicitement déjà pour règle unique que le dessin est la probité de l'art, comme leur camarade Ingres devait l'affirmer avec tant d'éclat plus tard.

Celui-ci eut vite conquis l'estime du maître, qui l'associa à la peinture du portrait de Mme Récamier, l'initiant ainsi aux portraits féminins où il devait apporter plus tard un style si profondément ému et si voluptueusement ressenti. Cette bonne entente dura peu : il y eut brouille entre eux, c'est indéniable, mais les causes en sont obscures; quoi qu'il en soit, il serait puéril de ne pas reconnaître la grande influence exercée par David sur son ombrageux élève.

La brouille s'affirma à partir du concours de 1799, pour le grand prix de Rome, où David, en dépit de toute équité, fit accorder le premier prix à Granger, au détriment du jeune Montalbanais qui dut s'estimer heureux,



Cliché Neurdein.

ŒDIPE ET LE SPHINX
(Musée du Louvre.)

en obtenant le second rang, d'être dispensé du service militaire. Le sujet du concours était : *Antiochus, instruit de la maladie de Scipion, lui envoie son fils pour guérir par la joie le malaise du corps*; la peinture d'Ingres a été brûlée pendant l'incendie de la Commune. L'hostilité s'accentua encore, l'année suivante, au témoignage de M. Delaborde, quand David eut appris les propos flatteurs qu'avait tenus Flaxman sur la nouvelle œuvre d'Ingres, *Achille et les ambassadeurs d'Agamemnon*, qui valut le grand prix de Rome à son auteur. L'influence de David s'y étale naïvement, il est vrai; mais le souci de l'archaïsme et la préoccupation de se conformer aux indications des plus anciens monuments de l'art grec, marbres et peintures de vases surtout, s'y affirment assez pour que le sculpteur anglais pût y retrouver avec plaisir un peu de sa propre manière et quelques-uns des ingrédients habituels dont il assaisonnait ses illustrations d'Homère. Parmi toutes les composantes du talent d'Ingres, il faut soigneusement noter l'influence de Flaxman, auquel le grand maître resta fidèle jusqu'à la fin, quoique vite débarrassé de l'outrance un peu puérile avec laquelle il avait d'abord marché sur ses traces.

En 1851, en tête du livre dans lequel il présentait au public son bilan artistique, Ingres divisait son œuvre en six parties correspondant à ses divers séjours en France et en Italie. Cette division n'est pas aussi artificielle qu'on pourrait le croire, car elle correspond à peu près à l'évolution intellectuelle et artistique du peintre. Tour à tour

novateur à Rome et sauveteur de l'Académisme en France, misérable à Florence, riche et honoré à Paris, il semble que la plus petite modification dans son tempérament artistique, ou dans son état social, ait impérieusement demandé un changement de résidence. Comme s'il n'avait pas pu vivre sous le même ciel après l'ébranlement produit en lui par un revirement de fortune ou une orientation artistique nouvelle, toute sa vie active, féconde et pauvre se passa dans ces changements d'horizon. Quand il fut définitivement fixé à Paris, près de l'Institut, son humeur inquiète, lasse peut-être de guerroyer sans trêve ni repos, s'était enfin décidée à demander à une trève, sinon la paix, qu'il lui était impossible de goûter, du moins un oreiller doré pour reposer son front couronné de gloire, mais meurtri par tant d'années de lutte pour la vie et de combats pour la cause sainte de l'art.

III

La première période (1800-1806) s'étend depuis la sortie de l'atelier de David jusqu'au départ pour Rome et n'est qu'une pénible attente de ce départ dont l'État, faute d'argent, retardait toujours le moment. Presque sans commandes officielles, sauf celles de deux portraits de *Bonaparte premier consul* (1805), pour la ville de Liége, et de *Napoléon empereur* (1806), pour l'hôtel des Invalides; assuré seulement du logement que le ministre



Cliché Heiricis.

THÉTIS IMPLORANT JUPITER
(Musée d'Aix.)

lui avait accordé gratuitement dans le couvent désaffecté des Capucines, Ingres était réduit pour vivre au maigre produit de quelques rares portraits et à des travaux pour des libraires. Dans cette inaction forcée, il se préparait pour l'avenir, peignant d'après nature à l'atelier de Suisse, amassant des documents graphiques dans les bibliothèques, au Louvre et au musée des Petits-Augustins, où pourtant il fréquenta moins qu'on ne paraît le croire. En même temps, il commençait la rédaction de ces précieux petits cahiers que nous avons été assez heureux pour faire connaître le premier, et dont M. Lapauze a publié le texte à peu près intégral. Du dépouillement systématique de ces dix cahiers sortirait aisément la plus intéressante, la plus véridique autobiographie d'un artiste qui ne fut pas plus un littérateur qu'un illettré, comme l'a fait entendre un normalien fourvoyé dans la critique d'art : tout un gros volume dont la prose d'Ingres fournirait la matière, la part de l'éditeur se réduisant à raccorder les fragments et à les faire valoir par un solide commentaire. Tout s'y trouve : grandes dates de la vie, joies et deuils, honneurs et haines, préceptes théoriques, réflexions dictées par l'expérience manuelle, projets menés à bonne fin et projets vite abandonnés, catalogue de l œuvre, notes sur les sujets les plus divers, comptes de dépenses, brouillons de lettres, pensées, souvenirs de lectures, indications bibliographiques, etc. De plus, on trouve la preuve matérielle, dans ces petits cahiers verts, que le jeune homme s'astreignait à beaucoup de lectures,

à beaucoup d'extraits d'ouvrages classiques pour combler les trop larges lacunes d'une éducation dont les seuls Maristes de Montauban avaient si mal assis les fondements qu'il s'employa en vain toute sa vie à en consolider le chancelant édifice.

En ces années de solitude et de dénûment s'élaborèrent quelques œuvres dans lesquelles on peut suivre les phases successives par lesquelles ce maître en formation s'élevait graduellement à la pleine possession de son altière personnalité. Un dessin ouvre la série : *Philémon et Baucis*, à peu près contemporain de l'*Achille* et où s'amalgament de même les influences de David et celles de Flaxman. Ce dessin, trop peu connu, est au musée de la ville du Puy. *Vénus blessée par Diomède* vint ensuite (1803), où s'affirme hautement l'intention de remonter aux véritables œuvres antiques — les peintures des vases grecs — dont David ne paraît pas avoir compris l'importance. Ce tableau trop oublié est la première tentative sérieuse d'archaïsme pittoresque qui ait été tentée en France. Ingres, imbu des exemples de Flaxman dont il avait accueilli avec joie la haute approbation, y a poussé jusqu'à l'extrême la recherche de la couleur locale et du détail précis. Le char de la déesse est bien un char grec, et non un char antique revu et corrigé par Percier et Fontaine, ou simplement par l'ébéniste Jacob, comme ceux dont abusèrent les élèves de David ; l'équipement de Diomède est celui d'un hoplite athénien, tel que Hope devait en faire figurer. une douzaine d'années plus tard, dans son *Costume of*



Cliché Neurdein.

LA BAIGNEUSE
(Musée du Louvre.)

the ancients. Le pastiche est poussé si loin que toutes les têtes sont placées de profil, que le sein de Vénus est pointu comme celui des femmes représentées sur les plus anciens vases à peintures noires ; enfin les détails du char et la crinière des chevaux sont couverts d'applications d'or en feuille, à l'exemple des grands vases à peintures polychromes de l'école de Xénophantos. Il semble, d'autre part, que le jeune révolutionnaire se soit déjà tourné, pour leur demander des conseils, vers les peintres antérieurs à la Renaissance classique ; les applications métalliques sont communes à ceux-ci et aux céramoplastes grecs ; mais ce qui est indiscutablement inspiré des Primitifs flamands ou des quatrocentistes italiens, c'est le paysage dans lequel se déroule la scène, paysage avec des lointains vus de très haut et remplis de détails dont Eugène Delacroix se souviendra quand il peindra l'*Entrée des croisés à Constantinople*.

Comme contraste à cette intéressante peinture, il faut noter l'allégorie intitulée *Napoléon passant le pont de Kehl* (1805), passagère erreur d'un maître peu fait pour marcher sur les traces de Gros, dont il était le voisin d'atelier au couvent des Capucines. On a reproché à Ingres d'avoir emprunté la figure de la Victoire qui traverse la composition à un dessin de David ; ce qui est plus certain, c'est que Bergeret se l'appropria complètement pour ses dessins *à la manière étrusque* sur la campagne de 1807. Notons, en passant, ce voisinage d'Ingres et de Gros, en nous rappelant ce que Delécluse a dit de l'atelier de ce

dernier, empli du bric-à-brac héroïque et oriental, armes damasquinées, tapis persans, étoffes d'or et de soie, pipes et narguilés qui avaient servi pour peindre les accessoires des grandes toiles épiques consacrées aux gloires de la campagne d'Égypte. Les objets orientaux apparurent en grand nombre à cette époque dans les milieux parisiens qui étaient en rapport avec les compagnons de Bonaparte et de Kléber. Ce fut très probablement alors qu'Ingres exécuta d'après nature les études de tapis, de mosaïques, d'étoffes et d'orfèvreries — elles existent encore au musée de Montauban — dont il se servit plus tard pour ses *Odalisques.* L'exotisme, en ces premières années du XIXe siècle, commençait la conquête des ateliers de peintres. Le glacial Girodet ne collectionnait-il pas dès lors, avec l'approbation de Landon, ces porcelaines et ces laques de Chine que Victor Hugo devait retrouver plus tard dans le mobilier de Charles X? L'impersonnalité du talent a été reprochée à Ingres en cette période de débuts, et ce reproche prouve seulement l'ignorance de ceux qui l'ont émis. On n'est pas impersonnel, en effet, dès que l'on cherche à secouer le joug de l'école, alors même qu'en cette tentative d'émancipation on se met momentanément à la remorque de quelqu'un. Quel artiste, en ces premières années du siècle, peut-on citer qui ait eu la science, le goût et le jugement nécessaires pour rompre aussi radicalement avec les traditions des marbres romains et des peintures de l'école de Bologne qui, pour Louis David, furent les normes infranchissables

du beau? Dans les portraits peints durant ces six années, il est plus facile, pour ceux qui bornent leur critique myope au travail matériel du pinceau, de constater la marche progressive de l'artiste vers l'émancipation complète et, enfin, l'éclat imprévu et déroutant de sa puissante personnalité. D'abord quelques toiles sentant fortement l'ancien régime : *Ingres père*, *Belvaize de Montauban*, puis une œuvre étrange, sœur du portrait de *Madame Récamier* qui est plus d'Ingres que de David, l'esquisse du portrait de *M. Gilibert* ; enfin une série d'effigies où la maîtrise s'affirme brutalement : celui de l'artiste lui-même à vingt-deux ans, ceux des membres de la famille Rivière, de M. Bochet, de la Belle Zélie, de M. Vialettes de Mortarieu, du sculpteur Bartolini. M. Delaborde a eu raison de dire qu'en ces œuvres de début Ingres montre aussi audacieusement et aussi magistralement qu'à la fin de sa carrière toutes les puissantes qualités de réalisme qui sont le fond même de son talent. Dès cette époque, du reste, il se montre, sans que nous puissions lui connaître une période de préparation, le maître unique, le maître incontestable des petits portraits à la mine de plomb qui le mettent de niveau avec les plus grands maîtres de l'art. A ce point de vue, le dessin de la *Famille Forestier*, qui est au musée du Louvre, n'a jamais été dépassé, même par Ingres lui-même. Ce serait d'ailleurs le cas de dire qu'en ce portrait de famille le cœur guidait le crayon. Le jeune artiste, chaleureusement accueilli par ces braves gens, songeait à devenir un des leurs. Un petit roman d'amour se trouve

ici dans la biographie de Dominique Ingres qui fut sur le point d'épouser Mlle Forestier, la jolie musicienne qui occupe le centre de la composition. M. Henry Lapauze a pu réunir à ce sujet les documents les plus complets et les plus caractéristiques, qui formeront un des chapitres les plus neufs du livre qu'il prépare sur le vieux maître. Pourquoi celui-ci bouda-t-il son bonheur? Par dévoûment à son art. La famille de la jeune fille, la jeune fille surtout, voulaient le mariage ; Ingres remettait jusqu'à son retour d'Italie, où il resta dix-huit années....

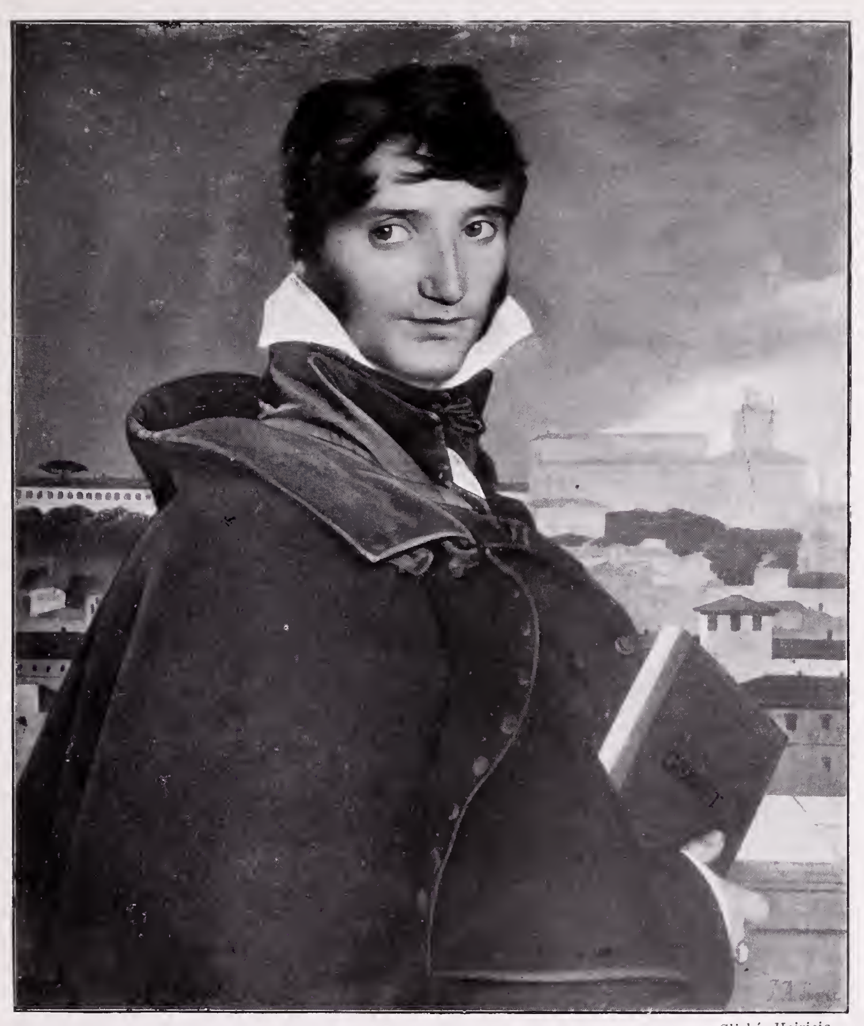
Pour être complet, il faudrait énumérer ici les principaux dessins exécutés à cette époque et qui sont au musée de Montauban. C'est seulement en les voyant qu'on peut se rendre compte de l'importance exceptionnelle de cette époque préparatoire dans la destinée du peintre. Tout ce qu'il a créé, tout ce qu'il a pensé est en germe dans ces dessins prodigieux, devant lesquels tant d'hommes, même tant d'écrivains d'art, passent indifférents faute d'initiation. Mais un tel sujet est un monde dont il faut se borner à signaler l'existence.

IV

La période des dix-huit années passées en Italie est si importante dans l'évolution artistique du maître qu'il l'avait subdivisée lui-même en période romaine et période florentine, sentant bien que chacune correspondait à une phase bien définie de son œuvre.

En entrant à la villa Médicis, vers la fin de 1806, le mauvais charme qui pesait sur lui semblait s'être rompu. L'espèce de défaveur qui le laissait en proie à la misère, au couvent des Capucines, faisait place aux bienveillantes attentions des autorités françaises. De grandes commandes officielles lui permirent d'aborder, enfin, cette peinture d'histoire qui était son rêve souverain. Son talent trouvait des appréciateurs ; un fanatique de Virgile, le général Miollis, M. de Norvins, M. Marcotte, des dames comme Mme de Lavalette, Mme Forgeot, Mme Devauçay, lui commandaient des portraits et des tableaux. Un compatriote, enfin, puissant et illustre entre tous ces Français d'Italie, Joachim Murat, alors roi de Naples, s'intéressa tout particulièrement à ce jeune peintre, né en Quercy comme lui-même, lui commanda la *Dormeuse de Naples* et la *Grande Odalisque*, et le fit venir à sa cour pour peindre les portraits des membres de sa famille. Ingres commença par celui de Caroline Murat ; mais les événements de 1814 vinrent bouleverser tous les projets, et la faveur de l'héroïque supplicié du Pizzo eût pu lui nuire auprès des représentants à la cour romaine du nouveau gouvernement français. Il n'en fut rien toutefois, on ferma les yeux sur les accointances libérales de l'artiste, mais les hommes de la Restauration furent loin de montrer à l'artiste montalbanais autant de sympathie que ceux de l'Empire. La période des vaches grasses était passée, celle des vaches maigres allait commencer pour durer bien longtemps. La nouvelle société se voila pieusement la face devant les

splendides nudités féminines qu'Ingres avait osé délivrer du manteau pudibond auquel aucun peintre n'avait touché depuis les grands Vénitiens ; elle fit détruire la *Dormeuse de Naples* avec le portrait de Caroline Murat, et elle découragea si profondément l'artiste que sa *Source*, sa *Vénus*, son *Bain turc* restèrent à l'état d'ébauches oubliées au fond de son atelier jusqu'à la fin du régime déprimant que l'étranger vainqueur venait d'imposer à la France. Les commandes officielles faites par Murat furent refusées ; toutefois on eut la pudeur de les remplacer par d'autres commandes mieux en rapport avec les idées du jour, mais, par cela même, peu faites pour un maître qui ne fut jamais rien moins qu'un peintre religieux et resta jusqu'à la fin un païen impénitent, un irréductible adorateur de la beauté. Pendant cinq années, Ingres lutta encore avec assez de succès contre sa vieille ennemie, la pauvreté, peignant quelques tableaux de genre historique, la *Chapelle Sixtine*, le *Duc d'Albe à Sainte-Gudule*, la *Mort de Léonard de Vinci*, *l'Arétin chez le Tintoret*, l'*Épée de Henri IV*, *Henri IV jouant avec ses enfants*, *Philippe V et le maréchal de Berwick*, etc., quelques portraits, tels que ceux de M[gr] de Pressigny, ambassadeur de France à Rome, Cortot, Maltedo, etc., sans compter d'innombrables portraits à la mine de plomb. Et pourtant les ressources diminuaient à ce point qu'il se trouva contraint, pour subsister, de s'entendre avec un garçon d'hôtel qui se chargeait de lui amener les étrangers désireux de faire faire leur portrait au crayon... Cette ressource elle-même vint à manquer ;



Cliché Heirieis.

PORTRAIT DU PEINTRE GRANET
(Musée d'Aix.)

alors, las de souffrir, comprenant que le ciel de Rome ne lui était plus favorable, il résolut d'aller se fixer à Florence, auprès de son vieil ami Bartolini, espérant rétablir, dans un milieu nouveau, sa situation si compromise. La misère était d'ailleurs plus lourde qu'au début, car il n'était plus seul à en supporter les atteintes : oublieux de cette exquise demoiselle Forestier, qui, elle, ne l'oublia jamais, il s'était uni, en 1813, à Magdeleine Chapelle, une jolie inconnue venue de Guéret à Rome tout exprès pour l'épouser et qui semble lui avoir apporté le bonheur.

Les six années passées au couvent des Capucines constituent la période de gestation du talent d'Ingres. On a vu comment il avait, pendant ce temps, consciencieusement exploré toutes les routes nouvelles qui s'ouvraient devant lui, et comment, s'appropriant tant de programmes divers, il les avait brassés et refondus dans une formule générale portant sa seule marque personnelle.

C'est à Rome que ce grand œuvre porte ses fruits, que la doctrine du jeune maître se manifeste enfin par des peintures qui sont des chefs-d'œuvre et font pousser des cris d'effroi aux théoriciens caducs de l'art officiel. D'abord, c'est *Œdipe expliquant l'énigme du Sphinx*, hautaine révélation d'une esthétique nouvelle qui part du réalisme pour évoquer l'antiquité, défi frémissant jeté dans l'arène artistique aux disciples édulcorés de Louis David et aux routines blafardes et veules sorties de son école. Le sujet est classique; classique encore le calme apparent qui règne sur la scène, reléguant dans l'ombre,

une ombre tragique, le drame, la passion et l'horreur. Et ce ne sont pas là des concessions au goût du jour : c'est l'exacte restitution de l'antique légende telle qu'eût pu l'exécuter un peintre athénien, telle que l'avait peut-être rêvée Sophocle lui-même ; de concessions, il n'y en a d'ailleurs pas dans cette œuvre de combat : pas de cothurnes et de cnémides, pas de casques à triple aigrette, pas de boucliers sculptés; tout le bric-à-brac archéologique se réduit aux deux javelots à tête de bronze que tient le héros et au léger chapeau de voyageur qui tombe sur ses épaules Rupture complète avec la terne palette que David avait empruntée à Poussin et aux Carrache. Ingres est allé demander conseil aux maîtres italiens de la Renaissance, de même qu'Albert Dürer lui révèle les perspectives lointaines et la tragique grandeur des rochers dénudés dont Ingres est le premier peintre français qui ait fait des études sincères dont aucune réminiscence de Poussin ou des paysagistes italianisants des Pays-Bas ne vient gâter le réalisme épique. Enfin, quoique dégagé de ses accidents trop réalistes, le corps d'Œdipe n'a rien de commun avec une statue antique ; il est très individuel et consciencieusement étudié d'après un modèle, alors célèbre dans les ateliers de Rome ; sa tête, dont le prognatisme très accusé dut faire hurler les admirateurs du Romulus muscadin de David et de l'Endymion efféminé de Girodet, semble un portrait idéalisé dont la lèvre boudeuse, le front couvert et étroit, les pommettes saillantes, l'œil profond et fulgurant sous un épais sourcil



Cliché Vignais.

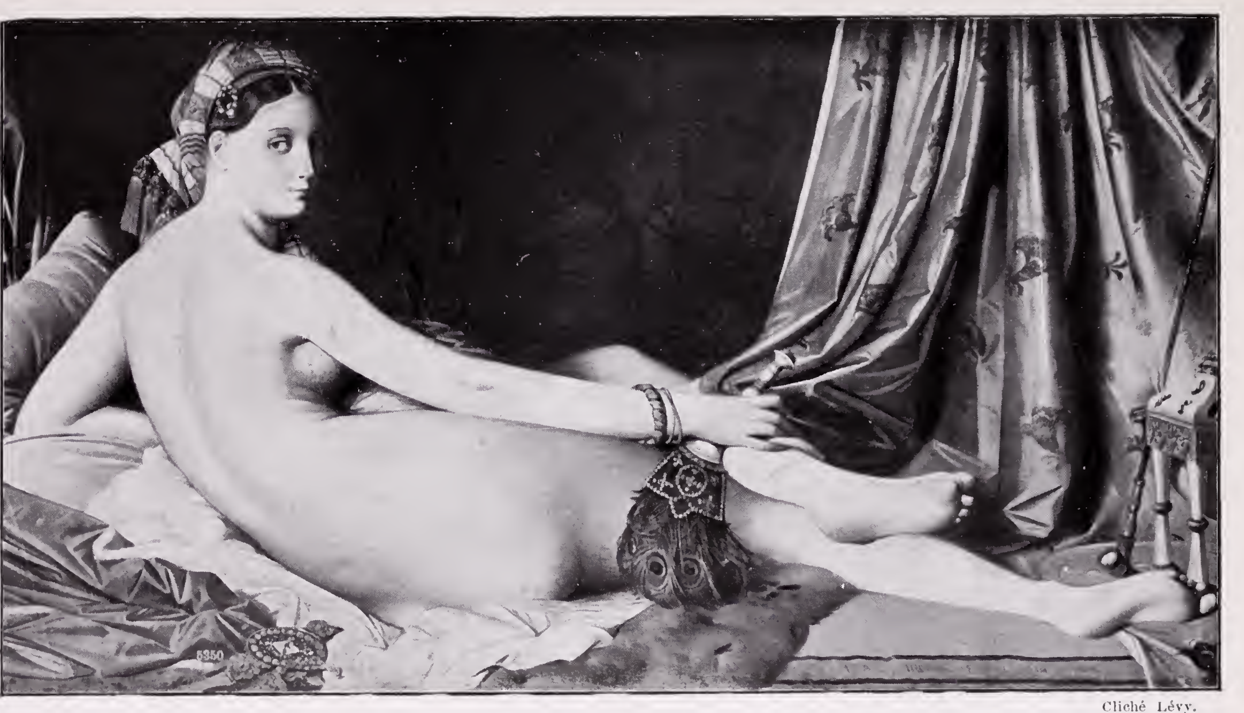
PORTRAIT DE M. CORDIER
(Musée du Louvre.)

rappellent irrésistiblement les traits d'Ingres lui-même ; de sorte que ce chef-d'œuvre de début apparaît comme le symbole involontairement créé par l'artiste du rôle vengeur qu'il allait jouer et de la vie d'épreuves qui lui était réservée. Malgré tout, le tableau du jeune artiste fut accueilli sans trop de critiques au Salon de 1809, où on le remarqua assez peu, faute de le comprendre ; mais déjà l'orage grondait sourdement qui allait se déchaîner contre la *Grande Odalisque*.

Ingres sentit bien tout ce que de telles œuvres lui suscitaient d'adversaires, mais il n'en persista pas moins dans la voie qu'il s'était tracée et donna, presque coup sur coup, *Jupiter et Thétis*, *Romulus vainqueur d'Acron*, le *Songe d'Ossian* et, un peu plus tard, *Virgile lisant l'Énéide*. Ces peintures de très grandes dimensions ne furent vues que très tard à Paris, ce qui leur évita les ineptes critiques des Chaussard et des Landon, mais leur valut celles tout aussi acerbes des Silvestre et des Burger, qui s'en prirent presque exclusivement aux sujets traités, dont le grand, l'irréparable tort était d'être empruntés à l'antiquité.... Plus n'est besoin, Dieu merci, de défendre les artistes contre d'aussi injustes reproches ; dans l'espèce, ces reproches tombaient d'autant plus à faux qu'Ingres avait eu à traiter des sujets commandés et qu'il avait, le premier, donné rang dans la Peinture d'histoire aux épisodes choisis dans les annales nationales de la France, devançant de bien des années les plus précoces d'entre les romantiques.

Ingres n'avait pas oublié les paroles d'encouragement de Flaxman, dont l'esthétique si particulière le préoccupait au plus haut degré.

Dans aucune de ses œuvres cette préoccupation n'apparaît avec autant d'évidence que dans le grand tableau de *Jupiter et Thétis*, peint en 1811 et depuis longtemps placé au musée d'Aix. Il faut relire le passage de l'*Iliade* dont le peintre s'est inspiré, pour bien comprendre le pourquoi de ce Jupiter colossal et de cette mignonne déesse agenouillée sur les nuées. « Thétis, qui n'a pas oublié les prières de son fils, sort du sein des ondes, monte au point du jour vers les cieux, et trouve le formidable fils de Saturne, assis loin des autres dieux sur le sommet le plus élevé de l'Olympe. Elle se tient devant lui, presse de sa main gauche les genoux du dieu, et de sa main droite elle lui caresse le menton en lui disant d'un ton suppliant.... » Tous les détails de ce texte sont représentés à la lettre et, pour ce que ce texte ne spécifie pas, l'auteur s'est autorisé d'autres passages des poèmes homériques. Et c'est même là le plus sérieux reproche qui puisse être adressé à son œuvre : c'est que celle-ci ne soit pas immédiatement compréhensible et que, pour la goûter, il faille trop complètement posséder l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Ingres a été rapproché, au début de cette étude, des Préraphaëlites anglais ; par ce côté encore, il leur ressemble ; la condamnation de *Jupiter et Thétis* peut être prononcée sur les mêmes considérants que celle de la *Lumière du Monde* de M. Holman Hunt, ou que celle de la *Veillée de la sainte*



Cliché Lévy.

LA GRANDE ODALISQUE, OU L'ODALISQUE POURTALÈS
(Musée du Louvre.)

Agnès de M. Millais, s'il y a lieu de prononcer une condamnation pour de tels péchés, qu'il n'est pas à la portée de tous de pouvoir commettre.

Les vogues littéraires, si factices soient-elles, laissent toujours quelques traces dans l'Art. Celle qu'obtinrent en France les poèmes d'Ossian donna naissance aux *Maréchaux français dans la Walalla* de Girodet et au *Songe d'Ossian* d'Ingres. Cette vaste toile fut commandée pour servir de plafond, dans le palais de Montecavallo, à la chambre à coucher de Napoléon Ier, grand admirateur des pastiches gaéliques de Mac-Pherson. Elle est fort peu connue. Rachetée en 1836 par son auteur et quelque peu remaniée dans les derniers temps, puis transportée au musée de Montauban, elle n'a figuré dans aucune exposition. Ingres y tenait beaucoup, et c'est peut-être celle de ses œuvres dans laquelle il se montre sous l'aspect le plus inattendu. Dans cette vision blafarde comme les brumes du Nord dont elle est sortie, il y a un accent de rêverie poétique et vaporeuse qui surprend chez ce Latin si ennemi du vague, si vivement prévenu contre tout ce qui échappe à l'inflexible sertissure du dessin Dans cette œuvre encore, qui date de 1812, l'influence de Flaxman s'affirme avec ingénuité, sans, pourtant, qu'aucun des nombreux personnages évoqués par le vieux barde endormi n'accuse la forte personnalité de celui qui les a conçus.

Qu'on ne se méprenne pourtant pas sur l'influence exercée par le sculpteur anglais sur le peintre montalbanais. Ingres était naturellement attiré par tout effort

individuel, par toute rébellion contre l'Académisme, qu'il croyait fermement être la négation même de l'art; mais il n'abdiquait devant aucun maître et, s'il était prompt à demander des conseils à autrui, il ne laissa jamais se voiler sa haute et irréductible personnalité. On a fait depuis longtemps justice du reproche puéril, qui lui fut si longtemps adressé, d'être le copiste servile de David; nous avons montré en passant la répercussion des dessins de Flaxman sur certaines de ses compositions; Flaxman comme David sont deux maîtres dont les enseignements lui ont été utiles, mais dont il s'est éloigné tout naturellement dès qu'il n'a plus eu de conseils à leur demander.

L'année même où il peignit le *Songe d'Ossian* fut celle où il termina le *Romulus emportant les dépouilles opimes* qui décore aujourd'hui la salle de l'Hémicycle à l'École des beaux-arts, et dans cette œuvre encore s'affirme une orientation toute nouvelle. Si Ingres n'y est pas tout entier et sans partage, c'est qu'il est allé puiser à une autre source d'inspirations. Si la botte de foin pendue au bout d'une pique y apparaît comme dans les *Sabines* de David, si le cadavre d'Acron rappelle celui d'Hector dans le magistral dessin où Flaxman a représenté Achille vainqueur, l'ensemble de la scène dérive directement du *Triomphe de César* de Mantegna, tandis que le parti pris du paysage empli de menus détails pittoresques atteste l'étude attentive des Primitifs italiens; Ingres, d'ailleurs, s'affirme là tout entier par ses côtés les plus caractéristiques : scrupule archéologique poussé à ses dernières limites, science



PORTRAIT DE Mme DE SÉNONNES

(Musée de Nantes.)

impeccable du dessin, recherche du vrai, ardente au point de lui faire représenter la flaccidité et l'émaciation d'un cadavre avec un réalisme brutal qui devance de bien des années les sensationnelles audaces du *Radeau de la Méduse*.

Ces trois tendances, plus contenues mais d'autant plus puissantes, dominent seules dans le *Virgile lisant l'Enéide devant Auguste*, tableau peint pour le général Miollis qui en avait lui-même choisi le sujet. L'ancien commandant de place de Mantoue était un fanatique de Virgile, à la gloire duquel il avait dressé une statue, et l'on sait assez que les fanatiques se soucient fort peu des qualités picturales d'un sujet, pourvu que celui-ci leur agrée; ceci soit dit pour les détracteurs peu scrupuleux qui avaient imputé à crime à l'artiste le choix de cet épisode mal caractérisé par le célèbre hémistiche : *Tu Marcellus eris!* Dans ce tableau, Ingres a fait œuvre indiscutable de maître, tant par l'excellence du dessin que par l'inspiration admirable qui conçut, selon les paroles de M. Delaborde, « la pantomime sinistre de ce groupe de famille au-dessus duquel la statue de Marcellus se dresse comme un spectre », et surtout par l'intensité de vie réellement antique dont il l'a empreint, sans fausses notes, sans tension exagérée, et dont on peut dire, avec Théophile Gautier, que ce n'est plus de l'archaïsme, mais de la résurrection. L'école française, depuis deux siècles, s'efforçait, avec une constance sans égale et digne d'un plus noble objet, de ressusciter l'antiquité, se figurant à bon droit qu'elle n'était pas morte et que, comme Alceste, elle reviendrait un jour à la

lumière. Poussin, Le Sueur, Lebrun, Vien, David tentèrent la glorieuse aventure, mais échouèrent tour à tour pour n'avoir pu évoquer que des statues, que des statues dont aucune émotion humaine n'avait jamais réchauffé le marbre glacial ; Ingres seul a pu accomplir ce prodige parce qu'il a su évoquer des âmes et les incarner dans des formes réelles ; comme Poussin, il a compris cette civilisation prestigieuse, et son Virgile n'est pas indigne du *Testament d'Eudamidas*. Et, c'est ici le lieu de le dire, il y a eu, plus qu'on ne pense, filiation intime entre les deux maîtres. Ingres était digne de comprendre Poussin ; il l'avait tant étudié, il avait si fortement travaillé sous sa direction posthume, il avait fait sa doctrine à ce point sienne qu'on s'y est trompé. Telle pensée, donnée par M. Delaborde comme émanée d'Ingres, est en réalité un fragment des écrits du Poussin transcrit au hasard d'une lecture dans ce précieux Cahier n° 9, où l'auteur de la *Source* a condensé son credo artistique.

Les scènes antiques ne faisaient pas oublier au maître les épisodes de l'histoire des temps plus modernes dont il s'était épris dès l'origine. Sa première œuvre dans ce genre, le *Cardinal Bibbiena offrant sa nièce en mariage à Raphaël*, fut commandée par la reine Caroline Murat avec toute une série de compositions sur la vie de Raphaël, série qui devait comprendre une douzaine de tableaux, dont un autre seulement fut exécuté, *Raphaël et la Fornarina* (1814), repris avec des variantes en 1840 ; vinrent ensuite : *Don Pedro de Tolède baisant l'épée de Henri IV* (1814), *le Duc*



PORTRAIT GROUPE DE LA FAMILLE STAMATI
(Collection Bonnat.)

d'Albe à Sainte-Gudule (1815), *Pierre Arétin et l'envoyé de Charles-Quint* et *l'Arétin et le Tintoret* (1816), *Henri IV et ses enfants* (1817), *Philippe V et le maréchal de Berwick après la bataille d'Almanza* (1818), la *Mort de Léonard de Vinci* (1818), *Francesca da Rimini* (1819).

Sous l'ancien régime, ainsi que l'a fait remarquer M. Roger-Marx dans ses *Études sur l'école française*, un courant se dessinait déjà en faveur des sujets empruntés à l'histoire du moyen âge et des temps plus modernes; ce courant fut assez fort dès le milieu de l'Empire, puis devint une vogue véritable sous la Restauration; mais jamais, en aucun genre peut-être, nos artistes n'avaient fait preuve d'une aussi grande gaucherie, d'une absence plus complète de vulgaire bon sens et de connaissances positives. Qu'attendre, en effet, de gens qui, sans préparation spéciale, s'emparaient d'un passage de Mezeray, de Vertot ou de Péréfixe et croyaient lui donner de la vérité historique en introduisant leurs personnages pseudo-grecs dans un décor d'opéra, avec force accessoires pris aux Romains de David, aux Mamelucks de Girodet et aux rares peintres du XVIIIe siècle, aux Pierre et aux Brenet qui s'étaient donné la tâche ingrate de mettre Du Guesclin et Charlemagne à la sauce Pompadour? Ingres, du premier coup et non peut-être sans quelques brutalités, qui de nos jours seulement peuvent être comprises, fit litière de ces fades errements, en appliquant intégralement les austères principes de la peinture d'histoire, telle qu'il l'avait régénérée, à ce qu'on devait appeler longtemps

encore la *peinture de genre historique*. Du coup, la couleur locale était créée avec une conscience, une exactitude qu'on n'a jamais dépassée. Les érudits eux-mêmes étaient devancés de trente bonnes années au moins, parce que leurs connaissances tout empiriques n'avaient été contrôlées que bien rarement par l'observation directe des monuments authentiques à dates certaines, statues, tableaux, miniatures et estampes qui, par le fait seul qu'ils relevaient de l'art véritable, devaient échapper pendant près d'un demi-siècle aux archéologues. Il n'y a aucune exagération à dire que Ingres, dont les dessins conservés au musée de Montauban prouvent l'étude, poussée jusqu'à la minutie, de ces monuments, en savait plus, avant 1820, sur l'histoire du costume, que Jules Quicherat lui-même, quand il publia, après 1842, dans le *Magasin Pittoresque*, son premier essai sur l'*Histoire du Costume en France*.

Charles Blanc, dans son verbeux travail sur Ingres, s'est beaucoup amusé de la naïveté de Keratry qui, après avoir vivement critiqué la *Grande Odalisque*, exposée au Salon de 1819, mais peinte en 1814, déclarait y trouver « je ne sais quoi du Titien ». Si le vieux critique entendait par ces mots le coloris du Titien, évidemment l'auteur de la *Grammaire des Arts du dessin* aurait eu raison de se moquer : rien ne ressemble moins à la peinture du vieux maître. Mais il y a autre chose dans les œuvres de celui-ci : l'amour intense de la réalité, la suprême véracité des formes, par-dessus tout l'audace de prendre pour sujet exclusif et seul significatif un beau corps de femme nue,

bref tout ce qu'Ingres, remontant aux pures sources de l'art de la Renaissance, avait résolument tenté sans se soucier des traditions subséquentes, qui, pour donner plus d'intérêt à des œuvres d'où le grand souffle artistique s'était envolé, avaient précipité la peinture dans l'anecdote et l'allégorie, et, s'inclinant devant les pudeurs hypocrites du XVIIe siècle, avaient drapé les nudités qu'ils ne savaient plus peindre, se réservant sournoisement les grivoiseries du déshabillé. Ingres avait étudié le Titien à Paris, à Florence et à Rome; quelques années plus tard, il devait exécuter une copie de la *Vénus au petit chien*; le vieux Keratry était donc infiniment plus clairvoyant que Charles Blanc, en flairant dans la nouvelle œuvre d'Ingres « un je ne sais quoi du Titien ». La *Grande Odalisque* était la dernière œuvre d'une admirable série, commencée dans les premiers temps du séjour à Rome : la *Baigneuse*, vue de dos et en buste (1807), furtive, effarée, charmante, selon les expressions de Théophile Gautier, et jetant pardessus son épaule un regard inquiet d'oiseau surpris; la *Baigneuse assise sur le bord d'un lit* (1808), dont il existe une répétition modifiée, datée de 1828, modelant, dans un clair-obscur argenté que viennent réchauffer de blonds reflets, son admirable corps vu de dos, dont — le mot est des Goncourt — le maître du clair-obscur, Rembrandt lui-même, envierait la couleur; la *Dormeuse de Naples*, peinte en 1808 pour Joachim Murat, et malheureusement perdue; enfin les esquisses — combien admirables déjà! — de la *Vénus Anadyomène* et de la *Source*, exécutées en 1807, mais ter-

minées seulement, la première en 1848, la seconde en 1856 Dès 1855, Théophile Gautier indiquait discrètement la prédilection du peintre pour ces « sujets si favorables à la peinture », ces « prétextes si commodes de nu dans notre époque habillée des pieds à la tête ». La masse des critiques hostiles, de Silvestre à Pelloquet, n'avait vu là qu'un nouveau prétexte aux critiques haineuses et déloyales ; seul, M. Eugène Montrosier a hautement reconnu que « la femme sortie de l'Olympe mythologique a été l'inéluctable initiative d'Ingres », mais il n'a pas entièrement compris cette face particulière du talent de l'artiste. L'honneur d'avoir bien défini la place unique qu'occupent dans l'histoire de la peinture les baigneuses et les odalisques d'Ingres revient tout entier à Charles Baudelaire. Dès 1846, l'auteur des *Fleurs du mal* notait d'un trait aigu cette marque distinctive du talent d'Ingres : « l'amour de la femme ». L'*Angélique*, les deux *Odalisques*, le portrait de Mme d'Haussonville lui apparaissaient comme des œuvres d'une volupté profonde aperçue dans « un jour presque effrayant ». « Si l'île de Cythère commandait un tableau à M. Ingres, ajoutait-il, à coup sûr il ne serait pas folâtre et riant comme celui de Watteau, mais robuste et nourrissant comme l'amour antique. » Sous l'académicien rigide, sous l'Ingres officiel, M. Gustave Geffroy, plus près de nous, a découvert un passionné, un homme « physiologique et cérébral, trop fortement doué pour devenir un artificiel », « un des plus aigus et des plus raffinés peintres de la femme ». Tel fut notre artiste, en effet,

dans le fond de ses moelles, et tel il doit apparaître à la postérité, moins aveugle que ne furent les contemporains, moins gênée aussi par des considérations sociales qui n'ont plus leur raison d'être. Les Goncourt, qui ont vaguement senti cela, malgré leur parti pris qui s'affirme par des cris de haine, ont eu l'imprudence de parler, à propos des « Vénus aux charmes révélés », des « belles déshabillées sur le tapis de pourpre » du peintre de la *Source*, de parler, dis-je, de la *Léda* de Michel-Ange, où ils voient le symbole d'une énorme et indicible volupté à la fois olympienne et bestiale. Toute comparaison écartée et les termes remis dans un niveau moins grandiloquent, il reste acquis que les figures féminines d'Ingres sont moins des images de la femme, des efforts admirables pour atteindre à la pure beauté, que la générale figuration de la fonction féminine elle-même, et par cette conception, si haute que ni classiques ni romantiques n'avaient osé la concevoir, Ingres s'est mis au niveau de ces maîtres véritablement créateurs, dont le nombre est resté si déplorablement petit pour l'honneur de l'esprit humain.

En 1819, Ingres avait terminé une de ses plus intéressantes compositions, *Roger délivrant Angélique*, où se lisent couramment quelques-unes des tendances en apparence les plus contradictoires qui se disputaient cet ardent cerveau, au fond duquel déjà s'ébauchaient toutes les grandes révolutions qui devaient bouleverser le monde de la peinture quatre-vingts ans plus tard. On connaît la scène : un jeune chevalier, monté sur un hippogriffe, transperce de sa

grande lance un monstre marin prêt à dévorer une belle jeune femme, attachée nue à des rochers dont le flot vient caresser le pied. Le public passa indifférent devant cette œuvre, dans laquelle il ne reconnaissait aucune des modes auxquelles il était habitué; les saloniers, comme toujours, s'indignèrent, mais comme, en somme, ils étaient plus instruits ou plus clairvoyants que leurs successeurs, ils sentirent du premier coup d'œil qu'Ingres, dédaignant les routines académiques alors en pleine vogue, renouait avec les grands précurseurs de la Renaissance, qu'on flétrissait dédaigneusement du nom de *gothiques*. Fidèle, en effet, aux règles qu'il s'était posées pour la couleur locale, Ingres avait demandé des conseils aux maîtres auxquels l'Arioste aurait dû tout naturellement songer s'il avait voulu faire peindre cet épisode de son *Roland furieux*. Par sa mise en scène symétrique, par les détails si caractéristiques de l'armure dont est revêtu Roger, la nouvelle œuvre prouve l'étude intelligente de tous ces admirables maîtres italiens, antérieurs à Raphaël, dont le plus connu pour les hommes de 1819 était le Pérugin ; aussi son nom fut-il aussitôt prononcé, au grand effarement rétrospectif du candide Charles Blanc, qui se flattait pourtant de n'être pas un naïf et de connaître l'histoire de la Peinture. Auprès de ce Roger, qui semble un frère des saints martyrs à cuirasse dorée du *Cambio* de Pérouse, Ingres n'hésita pas à dresser une académie féminine, non pas exsangue et frêle comme les Vénus de Botticelli, mais bien en chair et en beauté, femme vraiment mo-



Cliché Moreau.

FRANÇOISE DE RIMINI
(Musée d'Angers.)

derne, comme le dit Gautier ; mieux encore, femme individuelle, portrait presque, tant certaines parties de son corps attestent, selon la remarque de Charles Blanc, « des modèles que fournit la nature ». Donc, en cette peinture synthétique des aspirations de son auteur, l'archaïsme le plus intelligent, le plus scientifique, s'alliait au réalisme impénitent, inexorable, de celui qui fut, comme l'a bien jugé M. Roger-Marx, « le fondateur officiel du naturalisme ».

Le réalisme et le culte charnel de la Beauté s'affirment avec non moins d'impétuosité dans les portraits de femmes peints par le maître montalbanais et dont ceux qui remontent au premier séjour en Italie sont les plus caractéristiques, quoique ceux de la *Belle Zélie* et de *Mme Rivière* les égalent presque. *Mme Devauçay* (1807), *Mme de Sénonnes* (1810), *Mme Forgeot* (1811), la *reine Caroline* sont les sœurs, peut-être les prototypes, avec Mme Ingres et cette Zoega que l'artiste faillit épouser dans les premiers temps de son séjour à Rome, des *Baigneuses*, de la *Dormeuse de Naples*, de l'*Odalisque* et de l'*Angélique*, car on retrouve dans leurs têtes et leurs corps, si hardiment dévoilés sous leurs robes brodées, les traits caractéristiques physiologiquement et artistiquement des belles filles dévêtues dont les corps voluptueux sont peut-être le meilleur de l'œuvre du maître. Pour l'observation superficielle, ces portraits sont la continuation de ceux de David ; par la pose, plusieurs s'apparentent à celui de *Mme Récamier* ; par les accessoires, les autres offrent

nombre de dispositifs dont les analogues se retrouveraient aisément dans l'œuvre du peintre conventionnel ; mais, à l'impassibilité a succédé l'ardente fièvre et l'émotion sensuelle ; à la stylisation académique, le réalisme scrutateur ; à la froide grisaille, l'agrément et la justesse du ton parfaitement approprié au caractère du dessin, et tout cela doublé d'un archaïsme et d'un exotisme assez accentués pour avoir fait accuser le peintre de pasticher les Japonais (on disait alors les Chinois) et les Indous.

Thoré-Burger trouvait avec raison que la peinture d'Ingres avait « plus de rapports qu'on ne pense avec les peintures primitives des peuples orientaux ». Il s'embourbait bien quelque peu en cherchant une même origine aux peintures de l'Extrême-Orient et à celles des Égyptiens et des Étrusques (!), mais l'observation n'en est pas moins exacte. L'artiste avait beaucoup pratiqué les arts de l'Orient ; on en trouverait vite la preuve dans ses notes personnelles, de même que dans certains détails bizarres, comme, par exemple, la forme extraordinaire des rochers peints dans *Roger délivrant Angélique*, et qui sont évidemment inspirés de quelque gravure japonaise. Inutile d'insister plus longuement sur les qualités intrinsèques de certaines œuvres de cette époque : elles justifient et expliquent le salut si respectueux en sa brutalité « au père Ingres » que Zola met dans la bouche de celui de ses héros de *l'Œuvre* qui incarne la révolution impressionniste.

Cependant, à ces portraits de femmes s'ajoutaient en grand nombre des portraits d'hommes, artistes pour la

plupart, amateurs ou diplomates : Granet (1807), Debédan, Marcotte (1810), Bochet et de Norvins (1811), Cortot (1815), Nogent (1815), Lemoyne (1819), etc., étonnantes effigies dont la personnalité s'accuse avec une sorte de grandeur dédaigneuse, qu'on ressent non sans trouble, tant le style du maître s'y est intimement associé à l'individualité des modèles. Il faut noter la vue de Rome apparue de loin, par-dessus le mur d'une terrasse, qui remplit le fond du portrait de Granet ; nouveauté peu remarquée alors, mais dont il semble que la pittoresque invention n'ait pas été perdue pour les portraitistes futurs. Granet, le peintre des intérieurs monastiques, devait, sous l'inspiration de son ami, peindre d'assez médiocres scènes de l'histoire des Croisades et de la vie des peintres anciens ; réciproquement, il entraîna celui-ci dans son domaine exclusif et l'intéressa aux types pittoresques qui abondaient alors dans la cité pontificale. L'élément ecclésiastique y dominait, comme de raison, et, saisi par son archaïsme savoureux, Ingres y trouva vite quelques sujets de tableaux. Le musée de Montauban possède une infinité de notes et de dessins fort précieux d'où sont sortis le *Pape Pie VII tenant chapelle* (1814) et la *Chapelle Sixtine* (1820), que la critique remarqua peu, mais qu'elle n'écrasa pas, du moins, de ses haineux sarcasmes. Le peintre était doublement à l'aise avec de tels sujets, car ils lui permettaient de céder sans réticence à ses instincts de réaliste, tout en restant fidèle aux préoccupations de style et de grandeur dont il ne se départait jamais. C'était

en outre une occasion exceptionnelle d'assouvir sa passion pour les maîtres de la Renaissance, par l'évocation du *Jugement dernier* de Michel-Ange et des fresques de Botticelli, de Ghirlandajo et de Signorelli, dominant et encadrant la foule vivante des cardinaux et des prélats groupés autour du vieux souverain pontife. Quand un homme de valeur rencontre un sujet qui, tout en convenant à la nature de son talent, présente un intérêt direct facilement accessible au public, il est presque sûr de produire, sinon un chef-d'œuvre, du moins une œuvre excellente qui ralliera à peu près tous les suffrages. C'est ce qui arriva pour la *Chapelle Sixtine*; mais, disons-le bien vite, Ingres n'avait jamais songé aux raisons toutes politiques qui devaient assurer ce succès, puisqu'il peignit le *Pape Pie VII tenant chapelle* en 1813, et non sans redouter la censure impériale : l'hommage, s'il y en avait un, ce dont il faut grandement douter, — Ingres était alors très voltairien, — allait directement à un vaincu. L'aristocrate Delacroix attendait le triomphe du peuple pour peindre la *Barricade*, tandis que son bonapartiste adversaire n'avait pas craint de célébrer le pape prisonnier alors que son geôlier était encore au faîte du pouvoir. La Restauration, d'ailleurs, en eut quelque reconnaissance et commanda à l'artiste, outre le *Roger délivrant Angélique*, le *Saint Pierre recevant du Christ les clefs du Paradis*, première œuvre du maître où apparaisse cette influence de Raphaël dont, trop imprudemment, il devait se faire sa grande gloire, et qui, par le châtiment fatal

dont toute erreur s'accompagne, devait tant lui nuire et lui être si impitoyablement reprochée

V

Toutes ces œuvres dans lesquelles s'affirme, avec tant d'originalité et d'éclat, un maître exceptionnel, avaient laissé leur auteur végéter dans la pauvreté et dans l'obscurité, tandis que toutes les médiocrités s'élevaient rapidement vers la vogue et la fortune. Ingres songea à rentrer à Paris ; ses ressources ne le lui permirent pas ; alors, las de souffrir, comprenant que le ciel de Rome ne lui était plus favorable, il alla rejoindre Bartolini à Florence, espérant rétablir, dans un milieu nouveau, son avenir si compromis. Ce fut un faux calcul : les quatre années passées dans la cité des fleurs (1820-1824) ne le cèdent pas en misères fièrement supportées aux six années écoulées jadis au couvent des Capucines. L'attente inquiète du succès éclatant, définitif, recommença terrible. Elle fut plus pénible encore qu'au début. Moins hospitalière que Rome, Florence fournit au pauvre peintre deux portraits seulement, ceux de M. et Mme Leblanc (1823-1824), mais, en lui faisant rencontrer M. de Pastoret, elle prépara la fin de l'épreuve. Celui-ci, enchanté de l'*Entrée de Charles V à Paris* (1821), fit obtenir à Ingres la commande officielle du *Vœu de Louis XIII* ; et cette page mémorable devait enfin décider du sort de l'artiste, en bien comme en mal,

lui assurant, avec la gloire, cette modeste aisance après laquelle il courait vainement depuis tant d'années.

La période romaine fut, pour Ingres, la période réaliste et préraphaëlique ; la période florentine fut essentiellement sa période raphaëlique, soit qu'il eût été alors aussi complètement conquis par l'Urbinate qu'il le prétendait, soit que, tout au contraire, il ait demandé à son grand nom une protection efficace contre les répulsions bourgeoises à l'égard des quatrocentistes et des antiques véritables ; mais, disons-le très haut, l'influence de Raphaël sur le peintre montalbanais a été outrageusement exagérée et a tourné à la légende. Les choses doivent être remises au point. On a bien des fois raconté, en paraphrasant un propos trop ressassé de l'artiste, qu'à la vue d'une copie de la *Vierge à la Chaise* il s'était senti, dès les douze ans, comme transporté ; qu'un voile était tombé de devant ses yeux, et qu'il s'était pour toujours voué au culte de son idole. Ingres outrait tout dans ses propos, en Gascon qu'il était ; ainsi a-t-il fait pour Raphaël, et, au lieu de tenir compte de cette exagération inconsciente qu'on retrouve aussi naïvement dans Monluc et dans Palissy, on l'a grossie au delà de toute justice et de toute vraisemblance. Ingres était bien jeune quand Roques lui montra cette copie, et, pour si précoce qu'on le suppose, il est peu admissible qu'il ait pu si prématurément apprécier le style du peintre révélé. D'ailleurs, comme il s'est dépeint au jour le jour dans ses dessins, nous n'avons qu'à les feuilleter pour savoir à quoi nous en tenir. Or, de tous les artistes qu'il a



Cliché Lévy.

ROGER DÉLIVRANT ANGÉLIQUE
(Musée du Louvre.)

copiés ou sur lesquels il a pris des notes, Raphaël est, après David, celui qu'on rencontre le plus rarement dans ses cahiers.... En réalité, Ingres a toujours vénéré Raphaël, mais ce culte ne l'a pas rendu exclusif et ne l'a pas réduit le moins du monde au rôle de simple copiste, que ses adversaires ne se firent pas faute de lui attribuer. Encore une légende qu'il faut impitoyablement biffer de l'histoire de l'art, après tant d'autres.

C'est la commande du *Christ remettant les clefs à saint Pierre* qui força le réaliste que l'on connaît à tourner ses yeux vers l'Urbinate. Jusqu'à ce moment, Ingres ne s'était jamais préoccupé de la peinture religieuse proprement dite : ses cahiers en font foi qui, sur des centaines de sujets énumérés comme pouvant servir de motifs pittoresques, n'en contiennent pas un seul emprunté aux livres saints ou à l'hagiographie. Païen dans ses moelles, exclusivement agenouillé devant la splendeur des formes vivantes et devant les réalités tangibles, rien ne le prédisposait à la peinture des sujets mystiques, dont la Restauration devait vainement s'efforcer de réveiller le cadavre bien mort depuis la fin du XVIIe siècle. Chargé de peindre le *Vœu de Louis XIII*, Ingres, toujours hanté par l'exquise recherche de la couleur historique, se mit en quête d'un guide sûr dont les conseils lui permissent de renouer une tradition depuis si longtemps interrompue. Dédaignant avec juste raison les maîtres français du temps de Lebrun, il s'enquit d'abord auprès de Poussin et de Le Sueur ; mais, constatant bien vite qu'ils n'étaient que les disciples

des grands Italiens de la Renaissance, il courut directement à Raphaël, que son séjour prolongé auprès du Vatican l'avait mis à même d'étudier mieux que tous les autres. Mêmes facilités à Florence, où il commença la copie de la *Madone du grand-duc*, sans la pousser bien loin toutefois, tandis qu'il terminait avec une rare conscience — le fait est à noter — celle de la *Vénus au petit chien* du Titien.

Les hésitations et les incertitudes furent longues et pénibles devant ce mystique sujet du *Vœu de Louis XIII*, que le programme avait inexorablement divisé en deux parties, l'une historique, l'autre complètement surnaturelle. Ingres, pour sauver cette disparité contre laquelle il s'était en vain révolté, prit le seul parti qu'il lui fût personnellement possible de prendre ; il regarda les œuvres analogues de Raphaël, et, amalgamant la *Transfiguration* et la *Vierge de Saint-Sixte* avec la *Messe de Bolsène*, il en tira l'ordonnance générale du tableau, sans parvenir cependant à l'unité cherchée. La Vierge du *Vœu* est moins une création personnelle à l'artiste qu'une sorte de moyenne entre les diverses madones de Raphaël ; l'observation n'est pas nouvelle et reste toujours juste, pourvu qu'on y ajoute ceci : mais Ingres seul était capable d'accomplir cette désespérante synthèse sans y noyer sa personnalité. Quant aux rideaux qui encadrent cette splendide apparition, les critiques, à l'envi, les ont dits dérobés à la *Vierge de Saint-Sixte*, tandis que le peintre, toujours fidèle à ses principes sur la couleur historique, les avait empruntés, avec les anges qui, si furieusement, les écartent, et les chérubins



PORTRAIT DE M. LEBLANC
(Collection Bonnat.)

porteurs de flambeaux, à des œuvres, peintures et sculptures, contemporaines de Louis XIII. La figure de ce roi, aussi fidèlement restituée qu'il était possible de le faire loin de Paris, rentrait infiniment mieux que celle de la Vierge dans les préoccupations familières à l'artiste, dont elle reste une des meilleures conceptions. Somme toute, et malgré ses défauts bien évidents, dont le principal est le manque de foi et d'enthousiasme religieux, cette œuvre est réellement grande et fait date dans l'histoire de la peinture, comme dans celle de son auteur, dont elle consacra la gloire, mais dont elle commença l'asservissement au parti académique, qu'il avait combattu jusque-là avec tant de violence et d'aigreur.

Terminée en 1824 et exposée au Salon la même année, elle y recueillit d'unanimes applaudissements, éclatants du côté des romantiques, Eugène Delacroix en tête, qui voyaient avec juste raison dans le nouveau maître ainsi révélé le vainqueur définitif de l'Académisme davidien; plus discrets du côté des classiques purs qui, dans la conscience du dessin et la bonne tenue de la couleur, découvraient une protestation voulue contre les novateurs. Ingres abandonna définitivement l'Italie et se fixa à Paris, où il ne tarda pas à ouvrir un atelier.

VI

La période nouvelle qui s'ouvrait par ce succès éclatant devait se fermer sur un échec non moins retentissant,

celui du *Martyre de saint Symphorien*. En attendant, la fatalité ne s'attachait plus à Ingres avec la même rigueur. Créé chevalier de la Légion d'honneur à la clôture du Salon, il entra peu après à l'Institut. Le roi lui commanda, coup sur coup, quelques dessins pour la cérémonie du sacre, l'*Apothéose d'Homère* et le *Martyre de saint Symphorien*. Il eut à peindre les portraits de quelques-uns des personnages les plus en vue, Charles X, le marquis de Pastoret, Bertin l'aîné, le comte Molé, etc. Réclamé, dès sa révélation de maîtrise, par les deux castes rivales qui se disputaient le domaine de l'art et s'excommuniaient avec la même mauvaise foi intolérante propre à tous les fanatismes, et convaincu, à très juste titre d'ailleurs, de l'immense supériorité que lui donnaient la probité de sa vie et l'acquit des travaux déjà faits, des rénovations qu'il avait imposées par son exemple, il se crut de bonne foi, en sa qualité de candide grand homme, appelé à jouer le rôle de sauveteur providentiel, et aspira ouvertement à régenter l'art français, tout comme son vieux maître David, dont le *Vœu de Louis XIII* achevait de ruiner l'école. Heureusement, ce rôle n'était pas à sa taille. Personne ne voulut se soumettre à son despotisme. D'une part, les derniers tenants de l'Académisme étaient absolument déroutés par les audaces révolutionnaires qui bouleversaient les sacro-saintes habitudes routinières, sans laisser de place aux insipides poncifs si chers aux médiocrités ; l'auguste cénacle pouvait-il supporter l'omnipotence, les prétentions à la dictature, les éclats insup-



Cliché Moreau.

LE VŒU DE LOUIS XIII
(Cathédrale de Montauban.)

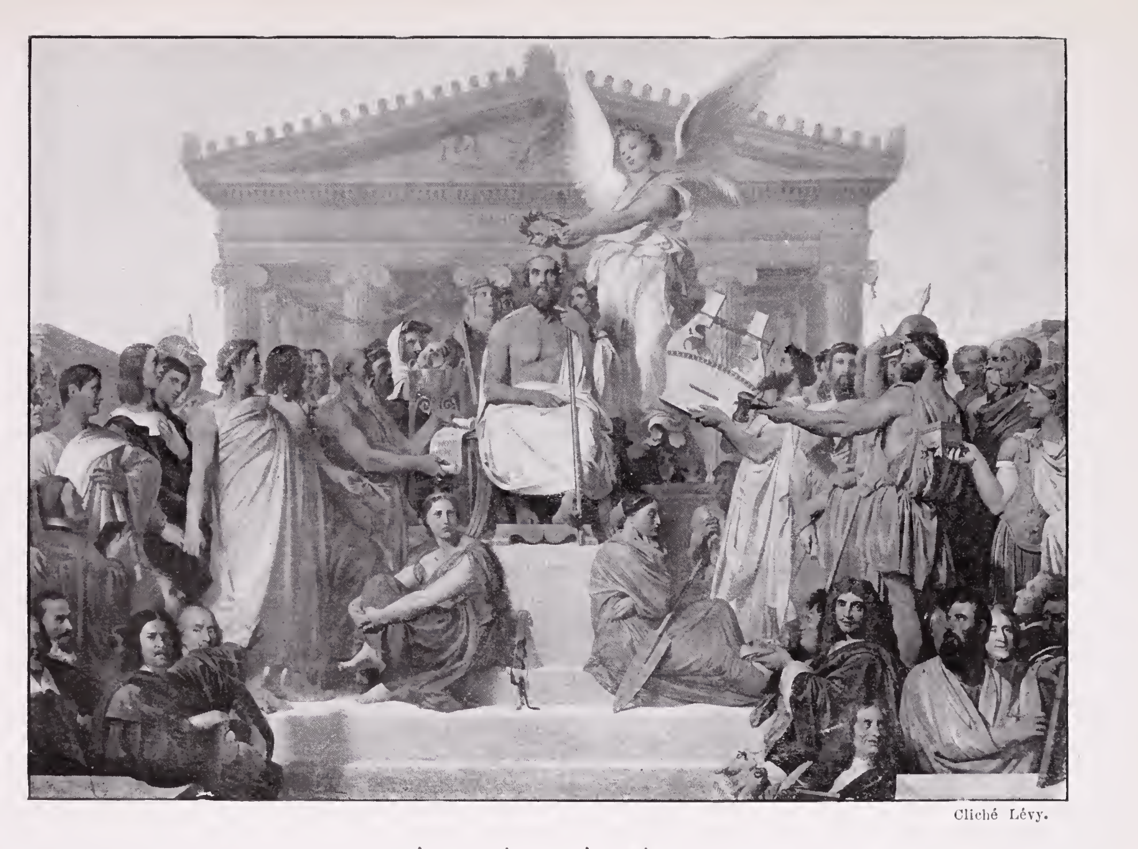
portables de ce paysan du Danube, venu des bords du Tarn pour régenter l'oligarchie des arts ?

D'autre part, les romantiques, qui, après avoir sournoisement profité de ses audaces, l'avaient accueilli au moment du triomphe inéluctable comme le chef rêvé, ne lui pardonnèrent pas son allure bourgeoise et rangée, son exclusivisme rageur, son défaut relatif d'imagination, son dédain de la couleur, et surtout son option trop marquée pour le parti abhorré des académiciens. Ingres, du haut de son œuvre impeccable comme sa vie privée, les méprisait tous et, emporté par sa verve méridionale au delà des bornes que son ingénue sincérité elle-même n'eût pas dû atteindre, il le laissa trop voir, s'exposant ainsi sans défense à toutes les haines de ce monde des arts, les plus furieuses qui soient peut-être, malgré le célèbre adage de Boerhaave sur les médecins.

Ingres finit par se rendre compte de tout cela et souffrit encore plus, peut-être, des revers de sa gloire que, jadis, de sa misère et de son obscurité. Mais il avait une foi entière en son étoile et, au lieu de désespérer ou de céder, il résolut d'élever le terrain de la lutte à un tel niveau que ses détracteurs désemparés renonçassent à l'y suivre, et, en un an seulement, il peignit l'*Apothéose d'Homère*, admirable profession de sa foi artistique qui désarma un instant presque tous les partis contraires. On constata, comme il était facile de le faire, certaines tares plus ou moins graves, un mépris un peu trop accusé peut-être de la perspective aérienne et le despotisme trop

draconien avec lequel la couleur était uniquement mise au service du dessin. Le grand public ne comprit rien, comme de raison, à une composition qui ne parlait ni à ses sens ni à son imagination, mais les artistes et les esprits cultivés — sauf, bien entendu, les critiques de ce bienheureux temps dont l'ignorance n'eut d'égale que la mauvaise foi — Ingres ne le sut que trop ! — furent contraints de rendre hommage à la mâle et puissante inspiration qui, prolongeant l'action de la culture hellénique à travers les âges, avait imaginé de grouper en deux glorieuses théories les homérides anciens et modernes autour de leur ancêtre divinisé, l'harmonieux aveugle de Mœonie, auquel ils viennent porter l'impérissable hommage de leurs œuvres, tandis qu'une messagère des dieux pose sur sa tête le laurier de l'immortalité, et qu'à ses pieds rêvent ses deux filles épiques, l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

Admirable conception qui n'a aucun précédent véritable dans l'histoire de l'art, car l'*École d'Athènes* de Raphaël, de laquelle on a prétendu la faire descendre, n'est que la résultante d'une idée courante dans la vieille scolastique, une seconde mouture de la *Dispute du saint Sacrement*. Ingres était alors à l'apogée de son talent ; sûr de ses forces prodigieuses, il allait droit au but à pas de géant ; la somme de travail nécessaire pour mener à bien, dans le court délai d'une année, une composition de pareille importance, avec les études préparatoires qu'elle coûta, dépasse toute croyance, et jamais plus il ne devait retrouver cette décision et cette énergie ; le grand



Cliché Lévy.

L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE
(Musée du Louvre.)

maître, arrivé à ce sommet, n'eut plus l'élan nécessaire pour bondir encore plus haut. Du moins il se maintint, et, alors que tous les autres déclinaient si rapidement, il sut rester, sauf de rares défaillances, tout entier jusqu'à la fin.

A peine l'*Apothéose d'Homère* était-elle terminée qu'il se remettait à l'ouvrage, se consacrant presque exclusivement au *Martyre de saint Symphorien*, sans négliger toutefois ses prestigieux dessins à la mine de plomb dont le recueil s'enrichit alors des portraits de contemporains divers, artistes, érudits, académiciens amis, jeunes femmes, dont il est impossible de donner la liste ici. Entre temps, et comme repos, il peignait quelques répliques remaniées des petites compositions antérieures, telles que l'*Épée de Henri IV*, *Raphaël et la Fornarina*, etc. L'incubation de l'œuvre destinée à confondre tous les rivaux, à écraser toutes les protestations, dura jusqu'à 1833.

Ingres s'était désespérément attaché au *Martyre de saint Symphorien*, le repeignant plusieurs fois en entier, y accumulant tout ce qu'il avait de talent, de science et de passion, tout ce qui peut jaillir de l'alliance fiévreuse du style et de la volonté. Or, ce sont précisément ces lenteurs, ces indécisions, ces reprises constantes qui ont empêché cette œuvre d'être le chef-d'œuvre complet, incontesté, qu'on était en droit d'espérer. Le désir, le besoin même de produire ce chef-d'œuvre pour fermer la bouche aux détracteurs, semble avoir aggravé en très notable proportion les conséquences de ce manque de

décision qui caractérise dès lors l'état d'esprit du peintre. Un redoutable écueil était, en outre, dans la donnée même du tableau, dans son caractère à la fois historique et religieux, mystique et archéologique. L'option s'imposait entre une restitution fidèle, scientifique du martyre d'Autun et la glorification mystique de l'héroïsme chrétien du jeune Symphorianus. Ingres s'obstina à concilier et à fondre ensemble les deux données, et fut ainsi condamné à des partis pris violents et puérils à la fois, au manque de naturel et de simplicité qui déparent si notoirement cette admirable page et y font se rencontrer des enfantillages dignes d'Ary Scheffer et des éclats de génie dignes de Michel-Ange, dont Ingres, en son langage imagé, ne craignait pas de dire qu'il avait mangé. Le style ne s'est jamais élevé plus haut que dans cette toile, qui vivra éternellement malgré tout, ne fut-ce que par l'incomparable figure du martyr qui en occupe le centre et où l'on s'est enfin décidé à voir la plus belle conception de l'héroïsme chrétien que jamais artiste ait réalisée.

Tel quel, le *Martyre de saint Symphorien* était peu fait pour conquérir les suffrages de la foule. Les artistes eux-mêmes ne le comprirent guère, sauf Decamps et Ary Scheffer. Les adversaires de tous les partis en profitèrent pour tomber sur l'ennemi commun, que ses partisans eux-mêmes n'osaient guère soutenir, et l'accueil fut, en somme, si désastreux qu'Ingres put croire, avec quelque apparence de raison, la place intenable pour lui à Paris.



Cliché Neurdein.

PORTRAIT DE BERTIN
(Musée du Louvre.)

C'était encore une exagération, une dangereuse erreur, car elle acheva d'aigrir son caractère impressionnable et le rejeta dans les bras de la vieille tradition despotique et mesquine, dont il avait cependant si cruellement souffert lui-même.

Seulement, comme les académiciens avaient crié haro! avec non moins d'ardeur que les dissidents, il les engloba, eux aussi, dans son hautain et légitime mépris, se jurant à lui-même — et l'on sait s'il tint sa parole ! — de créer son école particulière basée sur le culte de Raphaël vu à travers son interprétation personnelle.

Au point de vue des intérêts supérieurs de l'école française, cette résolution pouvait être fort grave ; mais, l'autoritarisme étant le péché mignon de tous les maîtres, et les médiocrités pliant seules aveuglément, tandis que les personnalités véritables savent se réserver en dépit de tout — Chassériau est là pour le prouver, — il n'y a plus à faire de cette détermination un grief aussi sérieux que ses contemporains le firent à l'artiste. Les conséquences de sa folle détermination retombèrent sur lui-même exclusivement ou, du moins, sur son œuvre qui, depuis ce moment, se ressent de l'abandon des principes qui l'avaient vivifiée jusque-là ; ce n'est pas l'Ingres d'avant le *Saint Symphorien* qui eût peint des œuvres comme la *Naissance des Muses* et le *Jésus parmi les docteurs !*

VII

Lourdement tombé de son rêve et profondément blessé dans sa dignité, Ingres fit le serment de ne plus exposer aux Salons annuels et résolut même de fuir pour toujours sa patrie. Le serment fut tenu ; quant à la résolution, un moyen terme intervint : Ingres demanda et obtint d'être envoyé à Rome en qualité de directeur de l'Académie de France. C'est la cinquième période qui commence, intermédiaire entre la lutte, calmée par l'éloignement, et le triomphe définitif. Ingres partit vers la fin de 1834 pour Rome, où il allait remplacer Horace Vernet, qui, en ces temps lointains, était certainement plus goûté que lui. Il y retrouva une partie de ses élèves et se voua à eux avec son exaltation coutumière. Dès son retour à Paris, il avait dû ouvrir un atelier dont l'histoire n'est pas à négliger dans celle de la peinture française. Amaury Duval, qui en fut le premier élève, en a été l'agréable chroniqueur ; un jeune peintre, M. Maurice Denis, en a tout récemment souligné l'importance et dégagé l'esprit, peut-être en donnant trop de place aux peintures religieuses de quelques-uns des élèves du maître, mais en ne dépassant certainement pas la mesure pour ce qui est de disciples tels que les Flandrin, Amaury Duval, Chenavard, et surtout Mottez et Théodore Chassériau. Pendant le directorat de M. Ingres, de 1834 à 1841, la villa Médicis abrita tour à tour Signol, Schopin, Hippolyte Flandrin, Papety, Brisset

Pils, Hébert, parmi les peintres ; Jouffroy, Simart, Ottin, Bonnassieu, parmi les sculpteurs ; Baltard, Famin, Lefuel, Ballu, parmi les architectes, et, parmi les compositeurs de musique : Berlioz, Ambroise Thomas, Gounod, etc. Tous plus ou moins s'attachèrent sincèrement au maître et subirent son influence ; mais, comme il arrive toujours, la doctrine ainsi transmise se corrompit ; le père du réalisme vit ses disciples exclusivement voués à un certain idéalisme pédant, distingué, exsangue, qui faisait dire judicieusement à Charles Baudelaire : « Ce n'est pourtant pas ainsi, il faut le répéter sans cesse, que M. Ingres comprend les choses, le grand maître ! » Mais par quelle aberration étrange s'obstine-t-on à faire le maître responsable des élèves et à exiger qu'une école ne fournisse que des hommes de génie, comme si les Michel-Ange n'enfantaient pas toujours les Bernin !

Installé dans la splendide villa du Pincio, où il avait passé jadis de si heureuses années, et dominant précisément cette via Gregoriana, où il avait produit ses œuvres les plus vivantes et les plus opposées à la manière académique, le maître ne se souvint plus des exemples de salutaire indépendance qu'il avait donnés en ces temps lointains, et ne songea plus qu'à façonner les pensionnaires pour en faire les propagateurs exclusifs de sa doctrine. Aussi sa production en fut-elle notablement ralentie : en ses six années, il peignit seulement la *Stratonice*, qui lui avait été commandée par le duc d'Orléans (1840) ; la *Vierge à l'hostie*, terminée la même année pour l'empereur de

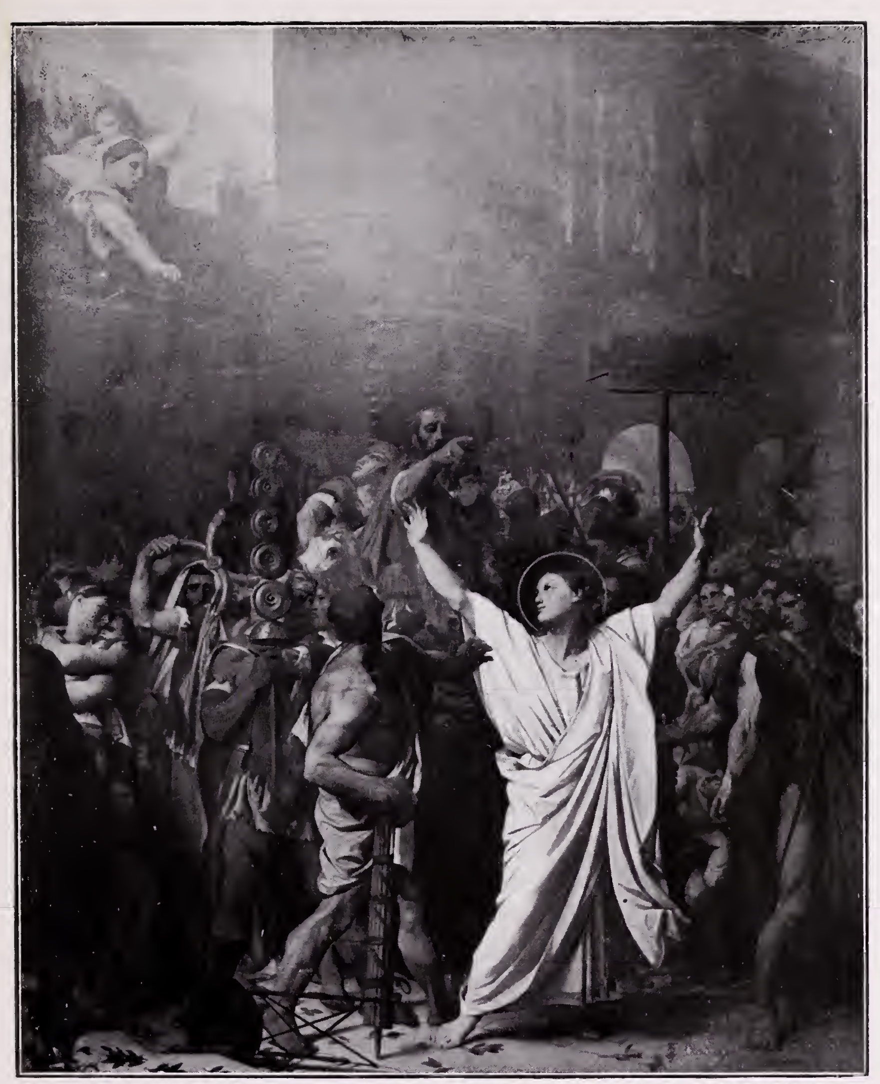
Russie ; l'*Odalisque à l'esclave*, dite l'*Odalisque Marcotte* (1839), du nom de l'ami à qui elle était destinée ; enfin, le « tableau-portrait » de Chérubini, commencé en 1839 et terminé seulement à Paris, en 1842. Ingres est encore tout entier dans ces œuvres ; la plus remarquée et la plus célèbre est la *Stratonice*, dont il avait conçu la pensée au début de sa carrière artistique, mais qu'il avait laissée de côté pour n'être pas accusé de marcher sur les brisées de son maître David, devenu son ennemi.

George Sand, qui tenait la plume pour Eugène Delacroix, après avoir dit de la *Stratonice* d'Ingres que c'était « un tableau charmant d'une niaiserie bizarre », critiqua, avec une vivacité et une propriété des termes qui décelait son inspirateur, le froid papillotage de tons discordants, le dévergondage de teintes locales crues et acides qui proviennent de l'infinie profusion des détails. Cette faute ne revient pas uniquement au signataire du tableau ; elle doit être surtout imputée à la pédanterie de certains spécialistes. On sait avec quelle maîtrise Ingres mettait en œuvre la couleur locale dont il est le créateur incontestable. Dans le *Virgile*, par exemple, l'antiquaire le plus scrupuleux ne saurait trouver où reprendre, et cependant les accessoires ne tiennent pas trop de place ; ils se subordonnent aux figures pour préciser de leurs sobres indications le temps et le lieu. Livré à lui-même, Ingres n'eût pas autrement compris le sujet de la *Stratonice* ; mais il fallait compter sur les progrès accomplis par l'archéologie scientifique, particulièrement représentée, en la circons-

tance, par l'architecte Hittorf qui, trop plein de ses théories excessives sur la polychromie monumentale des Anciens, les imposa si complètement qu'il fut chargé de peindre le fond du tableau. De là cette débauche de mosaïques, de bronzes et de marbres de couleur contre laquelle on protesta. De là, encore, des anachronismes étranges et dont l'artiste, livré à lui-même, ne se fût pas rendu coupable, par exemple la rencontre, sur les murs du palais d'Antiochus, de fresques pompéiennes bien connues, avec des motifs empruntés à des vases grecs plus vieux de quatre cents ans ; pis encore, de là est sorti cet abus du bibelot archéologique, cette pédanterie satisfaite à peu de frais dont la peinture française a tant pâti depuis. Ingres disait d'ailleurs de la *Stratonice* et de la *Petite Odalisque*, auxquelles il travaillait simultanément : « Ces petits ouvrages, je ne les termine que par respect humain et pour tenir mes engagements. Cependant, ce sont des nains dont il faut faire des géants. J'y use toute ma patience... » Et les géants furent ! Stratonice n'est-elle pas une de ces figures qui, à peine créées, prennent rang dans l'immortelle phalange des types privilégiés que l'art ou la poésie évoquent du réel pour les transporter dans l'idéal ? Les mêmes critiques peuvent être adressées à l'*Odalisque à l'esclave*, où se retrouvent les marqueteries de couleurs et la profusion de détails si chère à Hittorf, mais celle-là aussi « est un géant » et dépasse de beaucoup la portée ordinaire des peintures de genre et des études de nu. Maître alors de tous les secrets du corps humain, possédant, à

l'égal des plus grands, le secret de réaliser plastiquement les rêves colossaux dont il était hanté, Ingres dessina supérieurement, quoique à peu près sans modèle, cette belle Circassienne, tordue et convulsée d'ennui sur les riches tapis du harem, et symbolisa dans son corps admirable on ne sait quelle dangereuse volupté, quelle mélancolie perverse, quelle floraison décevante et capiteuse dont, seules, certaines poésies de Baudelaire peuvent faire sentir la profondeur infinie.

Longtemps on s'est moqué des prétentions d'Ingres comme musicien et, plus d'une fois, il avait dû prêter le flanc à la raillerie pour l'étalage d'une vanité naïve et d'un enthousiasme excessif, comme tous ses enthousiasmes. En réalité, il ne voulut jamais être qu'un simple musicien amateur ; jamais, quoi qu'on en ait pu dire, le violon ne le disputa chez lui au pinceau, mais resta toujours le plus aimé de ses consolateurs. Ingres jouait assez bien d'ailleurs de cet instrument pour pouvoir, sans trop de désavantage, accompagner Mendelssohn et sa sœur, à la villa Médicis, en de charmantes fêtes musicales, dont quelques lettres de Fanny Mendelssohn nous ont conservé l'agréable souvenir. L'amour de la musique, après l'avoir consolé de beaucoup de peines, lui fournit l'occasion d'un chef-d'œuvre, le portrait de Chérubini. Ingres avait peint ce portrait à Paris, mais la tête y était seule ; à Rome, il médita de le compléter et d'y ajouter la figure d'une Muse posant une couronne de laurier sur le front du compositeur. Les études en furent activement poussées à la villa



Cliché Neurdein.

MARTYRE DE SAINT SYMPHORIEN
(Cathédrale d'Autun.)

Médicis, avec la collaboration de Henri Lehmann comme peintre, de Gounod, de Mme Desgoffe et de Mlle de Rayneval comme modèles ; c'est ce qui a accrédité la légende sur l'origine composite du tableau, qui fut peint plus tard en entier par Ingres lui-même et présenté, ainsi complété, à Chérubini qui ne se doutait de rien. Le compositeur, profondément ému, écrivit en l'honneur du maître un canon dont les musiciens disent beaucoup de bien. L'impression de ceux qui virent le tableau-portrait fut non moins profonde, et, pourtant, on ne le comprit pas. Ingres était trop en avance sur son temps, qui ne pouvait pas admettre l'introduction dans un tableau d'une figure purement idéale autrement que sous la forme indécise et transparente d'une de ces apparitions dont les vignettistes de 1830 abusaient si déplorablement dans l'illustration des poèmes romantiques. Mais la destinée de cet homme étrange était d'étonner et de ne pas être compris.

Le musée de Montauban possède une première esquisse peinte pour le *Vœu de Louis XIII*, tableautin assez poussé pour que son auteur l'ait fait figurer dans la liste de ses œuvres qu'il avait insérée à la fin de son Cahier n° 9. La sainte Vierge y est représentée debout, les mains jointes et relevées à gauche, à la hauteur du visage. De très belles études aux deux crayons sur papier teinté montrent que le maître s'était fortement attaché à cette figure remarquablement belle, mais qui avait le double défaut de rappeler de trop près la pose de la *Madone de Saint-Sixte*, et de trop accentuer la composition dans le sens

de la hauteur. Ingres abandonna à regret cette esquisse. madone, mais il ne put se résigner à la sacrifier pour toujours comme les Laure, les Campaspe et les Eryphile de ses premières compositions. Ce fut la source originale des quatre ou cinq figures de *Vierges* que contient son œuvre.

La *Sainte Vierge* de M. de Pastoret, vue seulement jusqu'aux coudes, nous parait être une étude peinte en vue de ce prototype, reprise plus tard, et devenue un tableau à son tour. Quand l'empereur de Russie voulut posséder la *Vierge entre saint Nicolas et saint Alexandre*, le maître reprit encore cette première madone du *Vœu* et, la rajeunissant et l'étoffant d'accessoires tant moscovites que byzantins, en fit — triomphe remarquable de l'application intelligente des meilleurs principes de la couleur locale — une panhagya à ce point orthodoxe que Théophile Gautier s'émerveilla d'en rencontrer à Saint-Pétersbourg des reproductions transformées en icones par l'adjonction de plaques d'orfèvrerie, et devenues, dans cette étrange livrée, l'objet d'un véritable culte. On a pu en voir quelques spécimens aux dernières Expositions universelles. La *Vierge à l'hostie*, qu'on a le tort de confondre avec la précédente, peinte quelques années plus tard, dérive encore du même type, mais tout caractère hiératique en a disparu avec les saints patrons de la Russie. En la peignant, Ingres s'est encore ressouvenu du *Vœu de Louis XIII*, mais seulement pour emprunter aux études préparatoires de ce tableau les angelots porteurs d'encensoirs et de flambeaux qui accompagnent cette agréable sœur des madones de Raphaël.

De la même source, enfin, découlent un certain nombre d'autres madones qu'il suffit d'énumérer ici : la *Sainte Vierge* de Mme Ingres, la *Vierge de l'adoption*, la *Vierge et l'enfant Jésus* de M. Raymond Balze, la *Vierge aux enfants*, etc.

VIII

Au printemps de 1841, Ingres était rentré à Paris précédé par le succès de la *Stratonice*. Il y trouva sa réputation encore grandie et l'école française prête à l'accepter pour chef; un banquet lui fut offert par tous les artistes présents dans la capitale, peintres, sculpteurs, architectes, où l'on put noter une seule absence, celle d'Eugène Delacroix. Celui-ci n'avait pas voulu participer au triomphe de son rival, et ce triomphe, si unanimement décerné, creusa encore plus profondément le fossé qui séparait les deux maîtres. La lutte entre eux devint dès lors âpre et sans merci, les partisans de Delacroix ne rougissant pas d'employer contre l'adversaire les armes les plus déloyales et s'attaquant même à sa personne privée. Il n'en fallait pas plus pour rejeter définitivement Ingres dans le parti opposé. Et ce sont précisément ceux qui l'avaient attaqué dans sa fortune et dans son honneur — les mots ne sont pas exagérés; nous en avons les preuves entre les mains, fournies par les coupables eux-mêmes — qui se plaignirent le plus vivement de l'ardeur de ses ripostes, toujours dignes d'ailleurs et qu'il eut le

bon goût de maintenir exclusivement sur le terrain des doctrines artistiques.

Sans se laisser détourner par ces ennuis, le peintre se remit avec plus d'ardeur que jamais au travail. Le roi lui avait demandé le portrait du duc d'Orléans (1842), grave figure à laquelle la minutie des accessoires et l'importance voulue du fond donnent un aspect assez imprévu. Ingres s'y montre toujours fidèle à ses chers Primitifs, même en peignant les épaulettes et les broderies d'ordonnance d'un uniforme de général. Puis, le prince étant mort et une chapelle commémorative de l'accident auquel il avait succombé ayant été élevée à Sablonville, sous le vocable de saint Ferdinand, il fut décidé que les verrières en seraient exécutées par la manufacture de Sèvres, d'après des cartons commandés au maître. Trois d'entre eux représentent les vertus théologales, les quatorze autres les saints patrons des membres de la famille royale (1842). A deux ans d'intervalle, huit nouveaux cartons furent dessinés pour la chapelle de Dreux, dans le même style et avec le même succès. Soutenu par sa profonde connaissance de l'art médiéval, non moins que par la hauteur de ses conceptions et la puissance de son style, Ingres apporta dans cette rapide mais féconde incursion au domaine des arts décoratifs ses ordinaires qualités d'archaïsme intelligent et de haute sincérité. Seul, peut-être, de tous les peintres chargés de semblables besognes, il sut, sans déchoir, travailler en vue du peintre verrier, tandis que Delacroix, mieux doue en appa-

rence pour la décoration, confondait entièrement le carton et le tableau. Le duc d'Orléans fut le dernier représentant du sexe fort dont Ingres ait consenti à peindre le portrait, à l'exception de celui du prince Jérôme Napoléon (1855), simple médaillon en grisaille qu'il ne put refuser à un aussi haut protecteur. Par contre, il ne tint qu'à lui seul d'être le peintre attitré des patriciennes de la Monarchie de Juillet et du second Empire, quoique, à vrai dire, il n'eût rien du peintre fait pour plaire aux grandes dames, auprès desquelles il ne se sentait guère à l'aise. Lui, si prodigue de ces admirables mines de plomb où, avec tant d'aisance, il affirmait une maîtrise que les plus grands n'ont jamais dépassée, pas plus Holbein que Van Dyck, il considérait les portraits un peu comme une perte de temps, estimant qu'il se devait tout entier aux grandes compositions dont il s'était, au début de sa carrière, imposé les programmes. Il peignit pourtant encore quelques très beaux portraits de belles femmes, Mme d'Haussonville en 1845, Mme Frédéric Reiset en 1846, Mme James de Rothschild en 1848, Mme Gonse et Mme Moitessier en 1852, la princesse de Broglie en 1853, un second portrait à mi-corps (le premier est en pied) de Mme Moitessier en 1856, enfin, en 1859, celui de sa seconde femme. A peine avait-il terminé les cartons pour les verrières de Dreux et de Sablonville qu'il reçut une nouvelle commande royale, le *Jésus au milieu des docteurs*, que la reine Marie-Amélie destinait au château de Bizy. Cette œuvre, mal conçue dès le début, resta assez longtemps en chantier pour que la

Révolution vînt chasser de France celle qui l'avait commandée. Longtemps elle resta presque oubliée dans un coin de l'atelier, quand, enfin, le peintre se décida à la terminer pour le musée de sa ville natale, en 1862. De toutes les productions d'Ingres, c'est la seule peut-être où l'on sente faiblir à la fois l'inspiration et l'exécution. Un instant, la sénilité apparut menaçante ; mais, un instant après, elle avait disparu. Sorti de la crise sans atteinte sérieuse, le vieux peintre recouvra toutes ses forces et, plus heureux que le Titien, dont il égala presque la longévité, il n'eut pas besoin d'un Palma pour terminer les tableaux interrompus par la mort. Pendant qu'il était encore à Rome, en 1839, Ingres avait reçu du duc de Luynes la proposition de décorer de deux peintures murales, représentant l'*Age d'Or* et l'*Age de Fer*, la grande salle du château de Dampierre. Nulle proposition ne pouvait lui être plus agréable, car il rêvait toujours de renouer les grandes traditions de la peinture décorative, dont il admirait si profondément les chefs-d'œuvre tant à Pise et à Florence qu'à Assise et à Rome. Immédiatement il se mit au travail, se livrant à des études infinies qui sont parmi les plus belles de son œuvre ; mais, obligé de peindre sur place, à Dampierre même, sans négliger ses autres travaux, il retomba bientôt dans les lenteurs et les incertitudes qui avaient si longtemps retardé le *Martyre de saint Symphorien*. Avec les années qui s'écoulaient, l'enthousiasme se refroidissait : le noble duc et l'orgueilleux maître étaient peu faits pour vivre longtemps en bonne

Cliché Bulloz.

LA STRATONICE
(Musée de Montpellier.)

intelligence sous le même toit. Ingres se crut, bien à tort, dédaigné et, aussi intraitable avec l'aristocratique mécène qu'avec le commun des mortels, il rompit brusquement le traité qui le liait (1850), laissant l'œuvre inachevée et chargeant ainsi sa mémoire du seul manquement au devoir et à la parole donnée qu'on puisse lui reprocher. Il ne subsiste de ce travail gigantesque qu'une esquisse au château de Dampierre, une infinité de dessins au musée de Montauban, et un petit tableau exécuté au moyen de ces dessins en 1862, reflet très modifié de ce qu'aurait dû être l'œuvre définitive. Quant à l'*Age de Fer*, il resta complètement à l'état de projet.

Ce recul devant le chef-d'œuvre rêvé, promis et presque réalisé fut assez peu remarqué au milieu du déchaînement des événements politiques qui marqua le milieu du XIXe siècle. Ingres continuait d'ailleurs à produire, et quelques-unes de ses nouvelles œuvres causèrent la plus vive sensation, par exemple la *Naissance de Vénus ou Vénus Anadyomène* (1848), reprise admirable d'un sujet fortement avancé aux temps lointains de la *Grande Odalisque* et des *Baigneuses*, non moins admirable adaptation d'un penser ancien sur un parler tout nouveau. Ingres, en peignant cette Vénus, s'était non moins ressouvenu d'Apelle que Botticelli, mais il avait su rester Ingres tout entier. C'est pendant que la guerre civile déchaînait ses horreurs dans Paris que l'artiste évoquait sur sa toile cette image apaisée de l'immortelle génitrice des dieux et des hommes dont il garda inviolablement le culte jusqu'à

la fin, et qui, jusqu'à la fin, récompensa sa piété par l'octroi de chefs-d'œuvre toujours jeunes et pleins de sève, comme si l'âge ne pouvait mordre sur ce frère des Titien et des Michel-Ange. La *Source* (1856) est plus connue. Sœur de la *Vénus* et non moins admirable, entièrement dégagée de tout élément rétrospectif, elle restera comme la plus étonnante manifestation de cet immortel paganisme que les théologiens disent mort, mais qui vit toujours au cœur des peintres et des poètes. Moins connu, mais tout aussi digne de l'être, le *Bain turc ou l'Intérieur d'un harem* (1864), qui effaroucha la pudeur assez inattendue du prince Napoléon, et déconcerta les critiques les plus sympathiques au maître, montre celui-ci, au déclin de sa vie, sans cesse occupé à se rajeunir et à se renouveler. Devançant d'une lieue de géant les frivolités artistiques de son temps, comme s'il avait marché de pair avec Baudelaire, il eut la nette vision des tristesses désespérées de la volupté, et fixa son rêve grandiose, mais humain, en une toile frémissante digne d'être comprise par le Dante et qui semble annoncer Rodin. Pour le surplus des peintures qui s'intercalèrent entre ces chefs-d'œuvre, il suffit de les énumérer, sans s'arrêter aux répétitions assez nombreuses d'œuvres déjà connues : *Jupiter et Antiope* (1851), où la couleur prend un aspect tout vénitien ; l'*Apothéose de Napoléon Ier* (1853), plafond héroïque et fier comme un camée antique ; *Jeanne d'Arc assistant au sacre de Charles VII* (1854), chef-d'œuvre de science archéologique ; *Sainte Germaine de Pibrac* (1856),



Cliché Neurdein.

LA VIERGE A L'HOSTIE
(Musée du Louvre.)

dont on peut à peine dire qu'elle est du maître, tant il s'y est reposé sur le travail de ses élèves; *Molière à table avec Louis XIV* (1858), la *Naissance des Muses* (même année), *Angélique attachée au rocher* (1859), *Portrait de Jules César* (1865), *Eschyle, Sophocle et Euripide* (1866), etc.

Mme Ingres, née Chapelle, était morte le 27 juillet 1849, laissant son mari découragé, désemparé, désarmé devant la solitude et les charges de la vie. Des amis obligeants intervinrent, s'enquirent d'une nouvelle compagne pour ce grand enfant, qui ne pouvait vivre dans l'isolement, et le firent marier en secondes noces, au début de l'année 1852, avec Mlle Delphine Ramel, âgée de quelque trente ans de moins que lui. Ingres retrouva auprès d'elle la paix intérieure et le bonheur paisible qui l'avaient fui un moment.

Cependant les honneurs venaient en foule au-devant du vieux lutteur. A l'Exposition universelle de 1855, dont il fut le triomphateur véritable, l'une des grandes médailles lui fut décernée à l'unanimité des suffrages, sur la proposition d'Horace Vernet, qui n'était pourtant pas de ses amis, et l'empereur le créa grand officier de la Légion d'honneur. Quelques années après (1862), les portes du Sénat s'ouvrirent devant lui, et telles étaient la droiture de sa vie, la hauteur de son exemple et la noblesse de son caractère, que ses adversaires les plus acharnés ne purent s'empêcher d'applaudir eux-mêmes, car ces distinctions s'adressaient à un de ces hommes si rares qui courbent tout devant eux dans le respect et qui, par sa probité, sa

saine raison, son horreur de toutes ces choses déprimantes et viles qui sont le mercantilisme, l'intrigue, l'absence de conscience, incarnait les plus nobles traditions de l'école française.

Delécluze a dit d'Ingres « qu'il avait été coulé d'un seul bloc, comme une statue de bronze ». Jamais homme, en effet, ne fut plus semblable à lui-même au cours d'une aussi longue vie. Ce qu'il avait été, au début, dans sa pauvre cellule du couvent des Capucines, il l'était encore au moment de sa mort, alors que, au faîte des honneurs, il reprenait un dessin ou une toile pour la centième fois peut-être, avant de la livrer à l'acquéreur impatient et incapable de comprendre de pareilles hésitations chez un tel maître. Or, ces hésitations sont peut-être le meilleur de son être; elles disent ce que fut sa conscience d'artiste.

Sa conscience d'homme ne fut pas moindre. Ni l'âge, ni les faveurs de la cour ne parvinrent à ployer son indépendance, ni à entamer ses convictions. Il le montra bien par l'ardeur avec laquelle il protesta contre le décret de réorganisation de l'École des beaux-arts, en 1863.

En janvier 1867, toujours vaillant, toujours féru de ses belles passions artistiques, il commença une répétition réduite du groupe central de *Jésus parmi les docteurs*, et une série de copies d'après des estampes représentant les fresques de Giotto à l'Arena de Padoue. Toujours passionné pour la musique, il organisa une petite soirée intime où l'on exécuta ses morceaux préférés de Haydn, de Beethoven et de Mozart. C'était le 8 janvier. Dans la



Cliché Neurdein.

LA SOURCE

(Musée du Louvre.)

nuit, à la suite d'une imprudence juvénile, il contracta une fluxion de poitrine, contre laquelle sa robuste organisation résista cinq jours. Il s'éteignit le 14 janvier 1867, en pleine possession de ses facultés, sans faiblesse, mais avec l'orgueil légitime d'une vie bien remplie et d'une tâche virilement accomplie.

Théophile Silvestre avait écrit, bien des années auparavant : « Les fanatiques qui préparent l'apothéose de M. Ingres lui feront manquer son enterrement ». Jamais prophétie ne fut plus complètement démentie par l'événement. Les funérailles du maître eurent un caractère d'apothéose ; son cortège funèbre fut un cortège triomphal, auquel manqua seul l'esclave insulteur. Tous ceux qui l'avaient combattu de son vivant lui rendirent un solennel et spontané hommage ; personne ne vint protester contre l'éloge enthousiaste qui s'éleva de toutes parts et dont Théophile Gautier condensa l'expression dans quelques-unes de ses plus belles pages....

Alors les biographes commencèrent leur œuvre, qui se ressentit à la fois de l'enthousiasme universel et des mesquines rivalités d'écoles dont les plus libres esprits eux-mêmes subirent l'influence fatale. Charles Blanc, doctrinal toujours, ne sut guère s'élever au-dessus de l'anecdote, malgré ses prétentions peu justifiées aux larges généralisations. Henri Chesneau et Olivier Merson profitèrent de l'occasion pour continuer les vieilles polémiques de classiques à romantiques, sans se douter que les œuvres de celui dont ils voulaient faire leur complice réduisaient

à néant les théories rivales pour lesquelles si rageusement ils croisaient le fer. Seul, le vicomte Delaborde s'attacha sérieusement à la partie documentaire de sa tâche, donnant, avec un excellent catalogue de l'œuvre du maître, de copieux extraits de sa correspondance et de ses cahiers, de manière à former un corps de doctrine qu'il commenta avec une hauteur de vues et une ampleur de pensée qui font de son livre un véritable monument. Il serait injuste de ne pas mentionner, à côté de ces œuvres de longue haleine, quelques études de moindre étendue, dont une au moins, *la Caisse à bois* de Théodore de Banville, contient quelques pages dignes du maître, et portent l'empreinte d'une divination géniale qu'on chercherait en vain chez les critiques d'art.

Cependant le testament du maître recevait son exécution, qui léguait au musée de Montauban l'ensemble de ses portefeuilles avec les dessins et les esquisses, quelques-unes peintes, restés dans les ateliers du quai Voltaire et de l'Institut, quelques tableaux, avec la plupart des œuvres d'art, tableaux anciens et modernes, marbres, bronzes, antiques divers, moulages de sculptures et de médailles de la Renaissance, majoliques, plaquettes, médailles modernes que le maître s'était complu à réunir avec toute la passion d'un archéologue, et dont la valeur parut assez considérable à Louis Courajod pour qu'il consacrât une étude particulière à cette collection. Un élève du maître dont il serait injuste de ne pas évoquer ici la mémoire, M. Armand Cambon, s'attacha passionnément à la



Cliché Neurdein.

JEANNE D'ARC AU SACRE DE CHARLES VII
(Musée du Louvre.)

création du Musée Ingres que seul il pouvait organiser d'après les intentions du testateur. Alors commença l'étude sérieuse des dessins du peintre de la *Source*. Après les avoir classés avec un rare bonheur, M. Cambon en entreprit l'inventaire descriptif que la maladie et la mort l'empêchèrent de terminer, mais qui a pu voir cependant le jour, grâce aux soins de sa famille et de ses amis. Le champ était désormais ouvert à ceux qui voudraient étudier sérieusement les œuvres et la vie du maître.

IX

Telle fut l'œuvre d'Ingres, tel fut Ingres lui-même. Il fut un créateur, au sens supérieur du mot, un rénovateur fécond entre tous, quoique l'éclair fulgurant du génie n'ait pas jailli de son pinceau. L'un de ses admirateurs les plus éclairés, le vicomte Delaborde, le rapprochait de Poussin, de Le Sueur, de David, mais en le plaçant après eux, comme le dernier représentant glorieux de cette grande famille: c'était rééditer inconsciemment le mot de Burger : « M. Ingres est un maître, le dernier de tous, mais un maître. » Celui qui n'est pas un Michel-Ange, un Rembrandt, un Léonard de Vinci a toujours quelqu'un au-dessus de lui; mais c'était faire injure à Ingres que de le mettre au-dessous de ces personnalités artistiques secondaires dont l'action sur l'école dura moins qu'elles-mêmes ; c'était méconnaître complètement ses œuvres et

sa doctrine et sa vie que de voir en lui le dernier des maîtres de la lignée classique, et de le rendre responsable de tous les veules néo-grecs, de tous les adeptes de l'Académisme qui se réclament de son nom. Après la mort du maître, il s'était passé une chose étrange dans le monde de la critique artistique. D'une lamentable ignorance et d'une légèreté sans exemples, elle crut qu'il lui était impossible de louer Delacroix, le maître à la mode, sans traîner son rival dans la boue. Alors, prenant pour des faits les fables les plus grossières, coupant dans les œuvres de Guizot des jugements très durs sur le compte de Louis David, et les appliquant à Ingres, sans vouloir se douter du quiproquo ; s'emparant même d'inoffensifs jeux de mots qu'elle prit, ou feignit de prendre, pour des arguments sérieux, elle se mit à détruire consciencieusement la gloire d'Ingres, et y réussit au delà de toute croyance. Les dernières traces de cette œuvre d'ignorance et de mauvaise foi n'ont pas encore disparu. Pendant que s'accomplissait cette mauvaise action, les peintres, moins préoccupés de théories littéraires que d'œuvres subjectives, étudiaient en silence celles du maître tombé et en faisaient leur profit. En même temps, des travailleurs, indépendants de toutes les coteries, exhumaient l'histoire du réformateur du tas incroyable de légendes absurdes sous lesquelles elle disparaissait, publiaient des documents originaux et mettaient au jour les dessins et les écrits légués par Ingres au musée de sa ville natale. Le moment était venu où une cri-



Cliché Neurdein.

L'APOTHÉOSE DE NAPOLÉON Ier

(Musée du Louvre.)

tique, enfin digne de ce nom par sa conscience, ses exactes informations et son impartialité, jetant un long regard en arrière sur le chemin parcouru au XIXe siècle par l'école française, constatait scientifiquement la complète banqueroute du romantisme, en même temps que le triomphe de la plupart des doctrines d'Ingres. Elle a compris la grandeur de la révolution accomplie grâce à ce grand méconnu et a su retrouver le lien, en apparence caché, qui rattache logiquement celui qui, si longtemps et si faussement, passa pour l'incarnation de l'Académisme, aux protagonistes de l'art moderne, de l'art émancipé, auxquels on rend hommage à leur tour.

Ingres a rajeuni la tradition française par le culte de la nature et de la réalité — qu'on se rappelle ce que, dans ses leçons à l'École du Louvre, l'ardent Louis Courajod disait d'Ingres et de son *naturalisme délicat*, — en la retrempant vigoureusement à la source des maîtres si sains du XVe et du XVIe siècle. Il lui a infusé une partie des aspirations légitimes auxquelles elle restait systématiquement fermée, et que de plus habiles à flatter la foule ont reprises après qu'il les leur a fait toucher du doigt : couleur locale, exotisme, réalisme, les légitimant et leur ouvrant la carrière qu'elles ont si vite envahie. Reprenant la claire vision du Titien et allant même s'inspirer plus loin, auprès des peintres de l'Extrême-Orient, il a démontré qu'on pouvait peindre les corps en pleine lumière, débarrassant sans retour le credo artistique du fétichisme des grandes ombres de l'école bolonaise et du

jour factice de l'atelier, préparant ainsi l'apparition du plainairisme et de l'impressionnisme, comme il avait préparé celle du réalisme et du naturalisme. Semblable à Chateaubriand, il est à cheval sur l'école ancienne et sur la nouvelle, premier apôtre de celle-ci, dernier disciple de celle-là. Rattaché à Puvis de Chavannes et à Gustave Moreau, par Chassériau, père intellectuel de Degas, revendiqué même par quelques jeunes artistes d'extrême avant-garde dont la critique suit attentivement les efforts hardis, Ingres reste, en somme, le plus grand révolutionnaire artistique de l'école française et, ce que son enseignement direct n'a pu faire, la vue de ses œuvres le fait avec une puissance féconde dont il n'y a que bien peu d'exemples.

FIN.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

2489-5-38. — Corbeil. Imprimerie Crété.

